

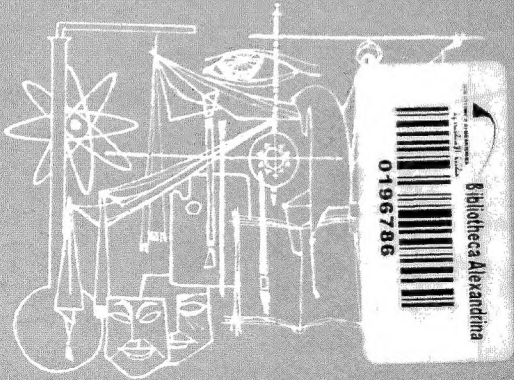
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
دار الكاتب المصري

المكتبة
الثقافية
العدد ٢٣٨

كيف تقرأ صورة ؟

لغة الشكل الفني

تأليف : حسن سليمان



اهداءات ٢٠٠١

أ.د. محمد دياب

جراح بالمستشفى الملكي المصري

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

٢٣٨

كيف تقرأ صورة ؟

لغة الشكل الفني

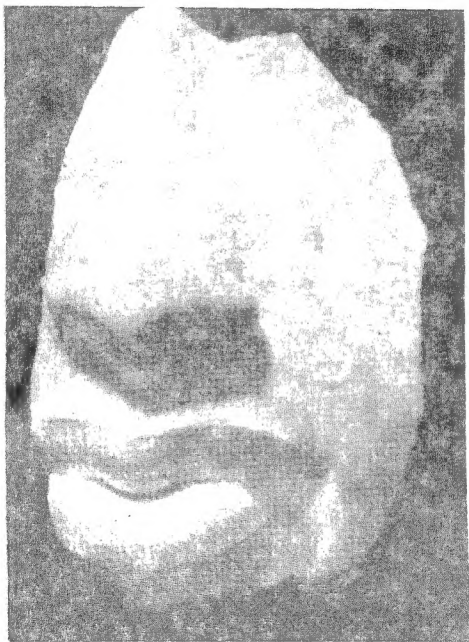
تأليف : هــنـريـك بـيـرمان

المهينة للمصورية العامة للتأليف والفن

١٩٧٠

الى ..

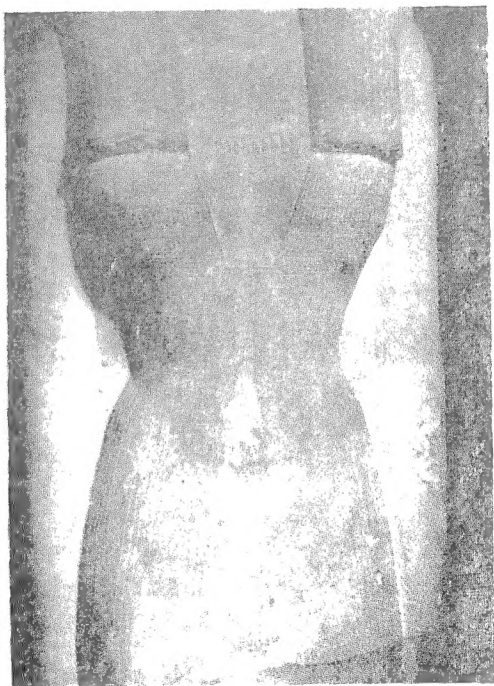
حيرة قد تمتلك الإنسان أمام أعمال فنية كبيرة ،
فلا يكفيه جبه لها ، دون ادراك سرها ، كحيرة الانسان
بالحياة •



نلمس الحياة • فنخشى عليها • نستوقفها
ونستبقيها •• شيئا ملموسا بين أيدينا •••



(جذع امرأة من الفن المكسيكى القديم)







(احتجاج للفنان ارميتاج)

حول لغة الشكل

ليس بالأمر الهين ، تناول الكتابة حول لفظة التشكيل . وتفهم أبعاد منطقتها ، لأن الأمر هنا ، كما في كل ما يتعلق بمداركنا للفن ، وحقيقته ، يتطلب أول ما يتطلب أبعادا حقيقية للحس والادراك ، وتميزا في الفهم .

ومنذ عشرين عاما ، تناول هربرت ريد هذا الموضوع خلال أحاديث له ، كتبها للاذاعة البريطانية ، وكانت أفكاره هذه هي الأساس الموضوعي ، الذي تناوله في كل ما كتب بعد ذلك . واثني اذ أقدر أهميته كناقد وأستاذ كبير ، الا أنني - بعد هذا الوقت - أقول ان آراء هربرت ريد قد أدت دورها بالنسبة للفن والتاريخ ، وانها أصبحت الآن من كلاسيكيات القرن العشرين ، الأمر الذي لا يمكننا من الاعتماد عليها في تفهم الفن ، أو جعلها أسسا يبني عليها الفنان أو الناقد عمله .

ان حقيقة العمل الفني ، وتساؤل العناصر التي

يتعامل معها الفنان لابتداع صورته ، تعتبر ثابتة فى كل عصر وفى كل مكان ، ولكن تحليل العمل الفنى ومناقشة بنائه ، بل تقييم الفن ذاته انما هو الذى يختلف من عصر الى عصر ، ويتبدل من حين لآخر ، وذلك تبعاً لتغير المفهوم الانسانى وكذلك لتغير الاتجاهات الفكرية التى لا تشكل أساساً للفن وحده بل للمجتمع بأكمله .

ونترك هربرت ريد مقدرين فضله . وناخذ ناقداً آخر كان وجوده معوقاً للفن فى انجلترا ، رغم تمكنه من صناعة اليراع واللعب بالكلمات ، هذا الناقد هو رسكن ، الذى تحمل اتجاهاته الفكرية كل جمود العصر الفيكتورى . وهو ان كانت آراؤه لها مكانتها عند الانجليز ، فانها بالنسبة للفن والانسانية كانت من الامور التى لا يمكن أخذها على أنها قضايا مسلم بها أو قوانين مغلدة ، أو اعتبارها كداعية لمهيج من مناهج نقد الفن .

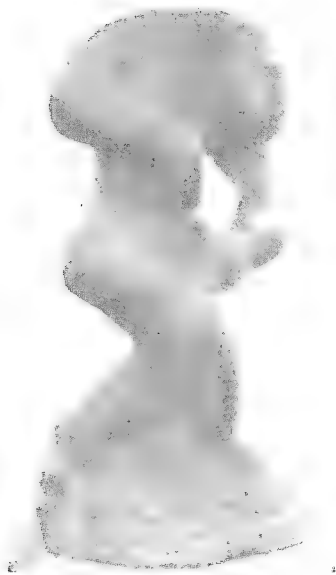
أما فى فرنسا فنجد أن كتابات أوزنفا ، وما لرو التى أحدثت ضجة فى النصف الأول من القرن العشرين ، كادت أن تصبح قديمة . فلقد انحصر الآن اهتمام الفنان بأشياء كانت مستترة وراء محاولة الفنان بالدعوة لمحاكاة الطبيعة .

وعلى كل لن نناقش العناصر المكونة للعمل الفنى كلا على حدة كما فعل هربرت ريد أو غيره ، ولن نكون غامضين كالمحدثين من نقاد الفن .

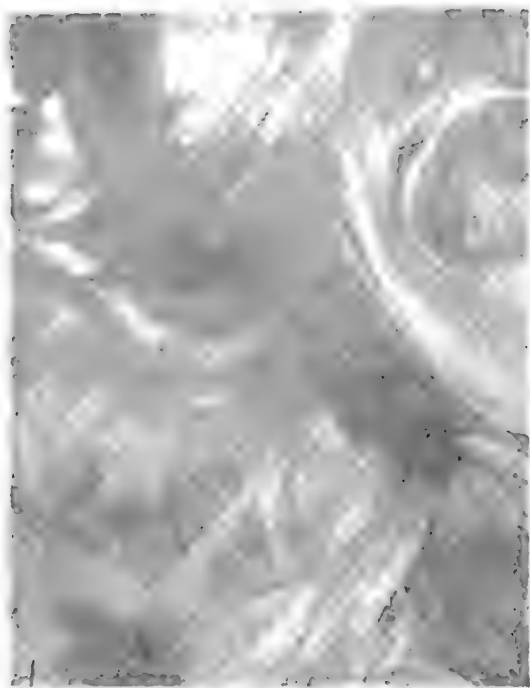
... بل سنبدأ من نقطة صراع المتناقضات في العمل
الفنى . هذه النقطة لم يتعرض لها هربرت ريد أو غيره
إلا حينما ناقشوا ملمس الصورة . فتناولوا ذلك في
أسطر قليلة . فلن يدرك أهمية هذا الأمر أو العامل
سوى الفنان والقليل من النقاد الذين يمارسون الفن .
لنبدأ من نقطة بسيطة وعميقة فى آن واحد ،
الا وهى أن لكل عمل فنى حياة خاصة تميزه عن الأعمال
الأخرى . حياة تنتج عن الصراع بين العناصر المكونة
للغورم بعضها وبعض وبين سطح الصورة المرسومة
عليه . وخلال مناقشتنا لهذا الصراع سنتناول كل
العناصر التى تبني العمل الفنى .



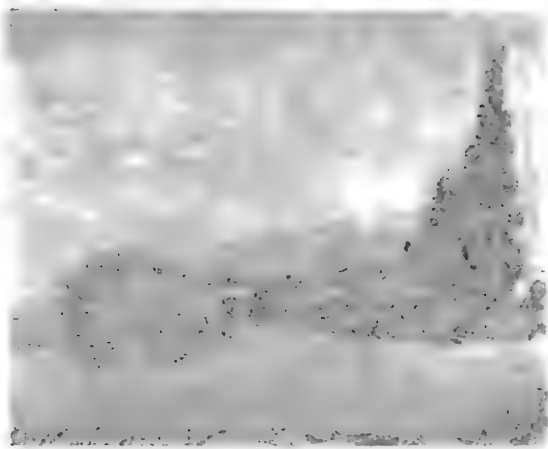
رقصة ريفية للمصور « بروجل »



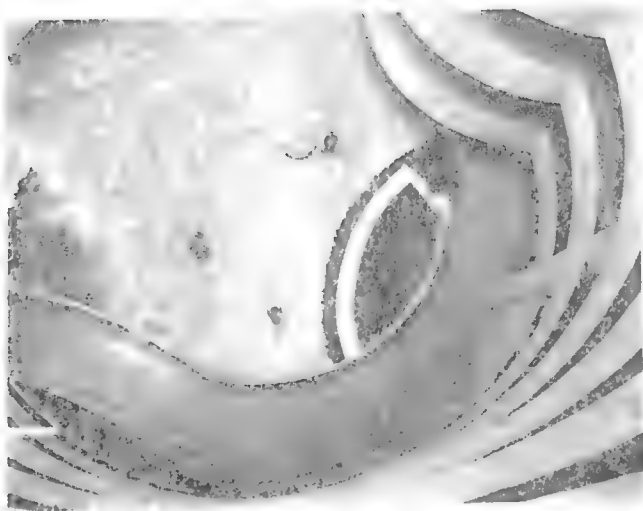
(تمثال للفنان « مارتين روبر »)



(تصوير فوتوغرافى لخصلات من الشعر)



(منظر للمصير « فان جوخ »)



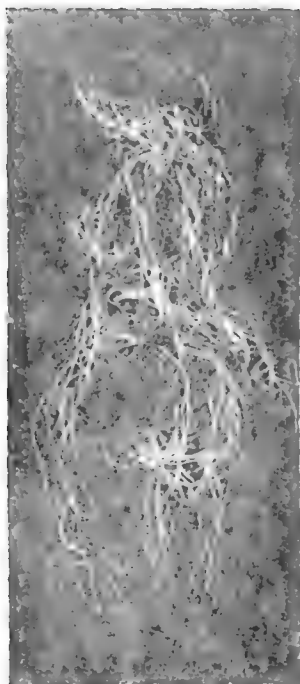
(متحف جوجنهايم للمعماری «فرائك نوید رایت»)



منظر طبيعي للفنان « ميلان فينار »



(رسم للفنان چوتوزو)



مدخل إلى عنصر الصراع في العمل الفني

كل عمل فني يحتوى على مفهوم باطنى قائم بذاته .
كيان يبنى على الهام الفنان وعلى اقترابه من المجهول وعلى
ثقلته فى نفسه ، وعلى حماسه للحياة كإنسان . صراع
هذه الأحاسيس المتباينة ، فى أعماق الفنان ، هو الذى
يؤدى الى صراع المتناقضات بالعمل الفني .

لماذا رسم الإنسان البدائي ؟ لماذا يرسم الطفل ؟
لماذا يرسم الفنان ؟ يكشف طفل يوما أنه جرح أو أحمق ،
فلا يجد أمامه سوى ورق وقلم . الفن هو العقار الشافي
الجرح ينزف دائما . ألم تنزف دائما جراح الرجل
البدائي من الحيوانات الثديية ، فكسا جدران كهوفه
رسوما ، أما تطارده هذه الحيوانات وأما يطاردها ! ولم
يعد الآن وجود لحيوانات ثديية يخشاها الإنسان . .
واستمر الإنسان يرسم . صراعه يتجدد ، فهناك ما هو
أشد ضراوة من الحيوانات الثديية . هناك ما يهدد أمنه
وحريته . وما زال الإنسان يخشى المجهول ، وما زال

كيف تقرأ صورة - ٢١

صراع الانسان من أجل الكمال قائما ، وان اتخذ صيفا
وصورا مختلفة ، بالضبط كما اختلفت اساليب الفن .
يحتضن كل عمل في نسيجه صراعا وحركة تبيان الحيوية
الخاصة بهذا العمل . وان صادف ولم نشعر بهذه
الحياة في عمل فنى فمعنى ذلك أن الفنان تنقصه
الخبرة ، أو الموهبة الكافية كي يخلق حياة على سطح
اللوحة . حيوية المسطح هي في الحقيقة نتيجة لكل
صراعات الفنان المختلفة المتباينة . فالانفعالات دائمة
تبحث عن وسائل للتعبير . والانفعال يقرر القالب
التشكيلي للعمل الفنى . كما تعطي الحياة ، نفسها ،
للعمل الفنى مقوماته . وتجاوبنا مع الصورة معناه أن
أعيننا نجحت في ربط الخطوط والألوان والأشكال ،
والمساحات والكتل المرسومة ؛ ربطها بالحياة التي نحيها
بصراعها . فالشكل الممثل على حقيقته ، نحوله في مخيلتنا
مختزلا الى قيم تجريدية . والمرسوم تحريدا نرجعه
ثانية الى حقيقته التي ألفناها عليه ، بعبارة أخرى ،
يوقظ العمل الفنى في أعماقنا احساسا مختلفا كالضيق ،
أو الراحة ، أو القسوة ، أو الاسترخاء ، أو الهدوء .
كما يبعث فينا نفس الأحاسيس التي كانت تسيطر على
الفنان ، أثناء خلقه العمل الفنى . فمثل هذه الانفعالات
التي تحدد عمل الفنان ، يحفل بها نشاطنا اليومي .
والمقاييس التي بها امكننا تحديد نوع ودرجة الانفعال

كانت نتيجة حياة الانسان الطويلة وصراعه . فتعرضنا
لشتى الانفعالات من الغضب ، للكبت ، للاسهـتكفاء .
جعلنا نحدد معانى وحدودا لهذه المشاعر المتباينة . ومع
رؤية صورة ، تعكس اعيـننا لنا نماذج من تلك المشاعر .
فرؤية فرع نبات فى الطبيعة ، ربما اعطتنا الاحساس
بالدقة والنظام المحكم ، لكن ان رسم هذا الفرع فنان،
حددته ثورة عارمة ، فلن نشعر فى صورته الا بالانفعال،
على الرغم من أن بناء عمله الفنى ، سيكون قائما على
علاقات شكلية دقيقة ونظام هندسى محكم . موهبة
الفنان وتمكنه من صنعته هما اللذان يعكسان لنا عن
طريق نسيج اللوحة ، أزمة الفنان التى يعانـيها ، وموقفه
الذى يتخذه . ولربما اعطتنا الشعور بالقوضى الشاملة،
مجموعة نامية من الحشائش ، هذه القوضى تنقلب لنظام
واستقرار شامل على سطح لوحة يرسمها لنا فنان قدير
العين . الازدحام فى الطريق ، واندفاع العربات ، يعكس
لنا التوتر الدهنى ، الذى نعانـيه فى عالنا ، ومن مشاكلنا ،
لكن ان رسم لنا هذا المنظر ، فنان سعيد فى حياته ، لن
تكون لوحته سوى أغنية عذبة يعلن فيها سعادته ،
للملأ كله . اذن فلغة الشكل رغما من أنها تبـنى على
الطبيعة ، وقوانين الحياة ، الا أنها لا ترتبط بالعالم
المرىئ ذلك الارتباط الساذج الذى يتوهمه البعض .
ورغم أن حواسنا محدودة وقليلة الا أن ما نشعر به ،
عن طريقها ، من احساسيس ، لا يمكن حصره . وخينما

تمسح أعيننا سطح صورة ما ، فمعنى ذلك أن شحنة
حسية تمس تكويننا الحسى من الداخل ، لنشعر بما
تفعله بنا انفعالات مختلفة . فى هذه الحالة ، لا نرى ألوانا
وخطوطا فقط ، بل نشم رائحة ونسمع أصواتا ، ونحس
بدرجات مختلفة من الحرارة . هذا ما يجعل للفن سره ،
ووظيفته ، وحيويته ، وغناه . وبدون الصدق ،
والإخلاص ، وعمق التجربة ، يعجز الفنان عن أن ينقل
لنا أى حس . كما يفقد العمل الفنى عناصر تكامله ، ذلك
التكامل المعبر عنه بصراع المتناقضات ، كما يفقد نسيج
اللوحه حيوية الصراع الناتج عن صراع الفنان مع الخامه .
فكل عناصر اللوحه من خطوط وألوان وكتل ، لابد أن
تنصهر فى بوتقة الخلق ، لتصبح طاقة من الانفعال الذى
يحدد لنا بدوره ، إيقاعا ونغما ، نتبعه بأعيننا على
السطح المرسوم .

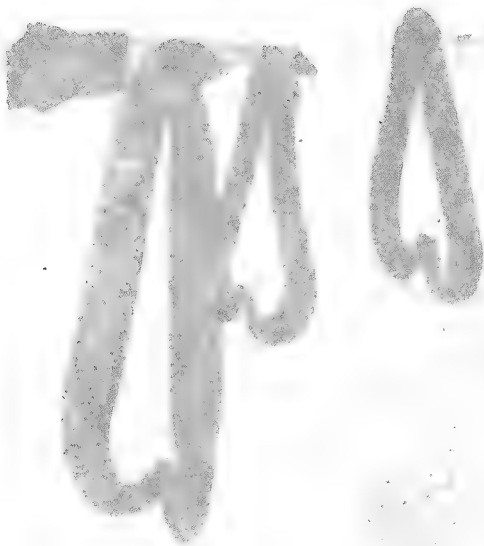
أحيانا تكون اتجاهات الحركة بسيطة على السطح
المرسوم ، وواضحة ، وأحيانا تكون معقدة ، ومدغمة ،
وتارة يكون العمل الفنى مقصورا عليها فقط مثل أعمال
بعض من التجريديين ، الذين يذهبون الى أن لمسات
الفرشاة أو بقع اللون هى التى تحدد اتجاهات الحركة
نفسها .

إن عنصر الصراع يكمن ضمن العناصر التى تكون
الشكل ، وأنه من الأهمية بدرجة كبيرة ، فبدونه لا يحدث

أى تجاوب بيننا وبين العمل الفنى . انه حياة العمل
الفنى . تنصهر عناصر الشكل بعضها مع بعض لتحديثه
وهو العامل الوحيد الذى يجعل لعناصر الشكل وظيفتها
وحيويتها ويبنى القوانين والعلاقات الدقيقة التى تؤدى
يدورها مرة أخرى الى حياة العمل الفنى وتفصل بين
الفن واللافن . ويحدث هذا نتيجة للدراسة الفنان
الطويلة وممارسته لفنه ، ونتيجة لعمق صراعه وارتباطه
الكلى والجزئى بالحياة والمجتمع الذى يعيش فيه . هذه
العلاقات يصنعها لنا الفنان ، فنشعر بارتباطنا بالعمل
الفنى من أول وهلة .

أحيانا ما يكرن الفنان واعيا بها ، وأحيانا ما تأتى
نتيجة لانفعال تلقائى ، لكنه يجب دائما ألا يفتعلها .





(تصوير فوتوگرافى)



(تناسق واتزان في الخط العربي)

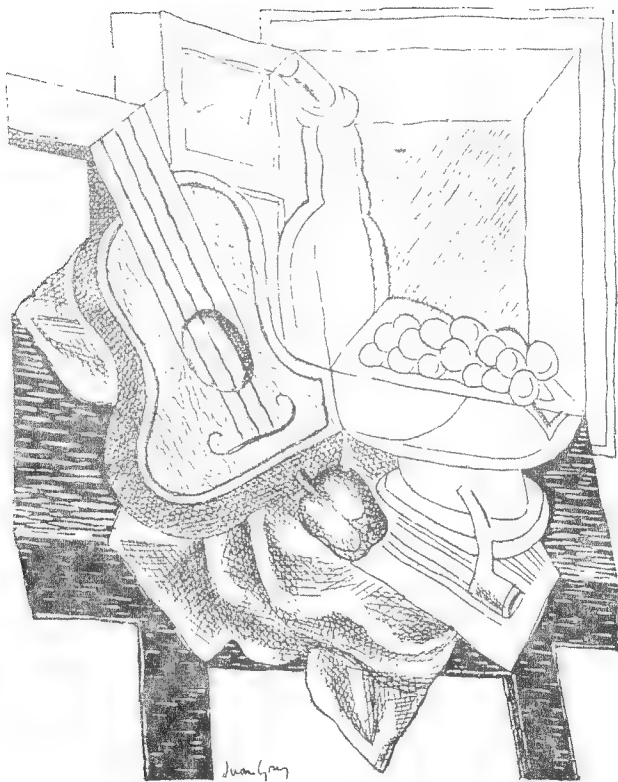








تصویر للرسام هارتنج



(رسم للفنان جوان جرای)

الخط والفراغ

أشعر أحيانا بالرضا عن كونى رساما . وأشفق على آخرين يعملون فى ميادين أخرى ، مثل الموسيقيين والمهندسين والعماريين والكتاب المسرحيين . أشفق على ذلك الذى يظل انتاجه فى حاجة الى من يحمله اليه . أولئك الذين تظل كلمتهم حيية ، مختنقة الى أن تجد من يعلنها للملا ، حية ، متألقة كما يجب أن تكون .

فكرت فى ذلك الأمر ، وأنا أنصت الى قصيدة الأجراس التى كتبها ادجار آلن بو ، والتى تحمى لها بودلير فترجمها . وها هى ذى ماري ماركيه العظيمة تلقيها . القصيدة فى حد ذاتها من الأعمال الكبيرة . عبقرية بودلير وسيطرته على موسيقى اللغة الفرنسية مكنته من أن يجعل منها قمة شامخة من قمم الشعر الخالدة . . الا أن ما صنعت ماري ماركيه بالقائها هذه القصيدة يفوق كل وصف . انه شئ لا يمكن وضعه فى نطاق فن . أنت فى حيرة ازاءه . هل هو شعر ؟ هل هو موسيقى ؟ هل هو القاء ؟ هل هو تشكيل ؟ وتظل تتساءل

هل ؟ وهل ؟ فالكلمات تنطلق مدوية ومجلجلة لتتكاثف في فراغ الحجر - تسيطر عليك . تأخذ بتلايبك ، لتعبر بك حدود أى فن . تعبر بك حدود الزمان والمكان ، فإذا بك جزء من القاء مارى ماركيه ، والكلمات جزء منك . وكيف صوت مارى ماركيه والكلمات مازالت عالقة في فراغ المكان ، صدها ما زال يطن في أذنك وتشكيلها الموسيقى يسيطر على أعماقك .

تقول الأسطورة اليونانية ان الكلمات تجمدت في البرد ، وظلت معلقة في الهواء . لكن في الحالة التي نتحدث عنها هنا ، فحرارة مارى ماركيه هي التي جمدت الكلمات في الفراغ . لقد استطاعت مارى ماركيه أن تزيد من قيمة القصيدة الخالدة ، أضعاف أضعاف قيمتها المحسوسة بالنسبة للقارئ . حتى أسائل نفسي أزاء هذا اللقاء من هو الأعظم ادجار ألن بو أو بودلير أو مارى ماركيه .

ان حاولنا البحث والتمحيص ، لمعرفة المميزات التي مكنت مارى ماركيه من الارتفاع بقيمة هذه القطعة الى درجة الإعجاز ، فنصل الى أن هذه السيدة العظيمة لا تملك فقط موهبة التمثيل إلهامى - المسرحى - بل تملك القدرة الانفعالية على اعلان الكلمة المكتوبة للحياة كلها . ان مارى ماركيه تلعب بدرجات صوتها وطبقاته كما يلعب الحاوى بالأشياء . ان لها

المقدرة على النطق بالكلمة متلازمة موسيقاها مع دلالتها ومعناها . فقدرتها على اصفاء كل القيم التشكيلية على الكلمات حين النطق بها أمر يصل الى الاعجاز . . لكن ما المقصود هنا بعبارة « قيم تشكيلية » للكلمة ؟ هل يمكن أن يكون للكلمة وزن وأبعاد ودرجة ومجال تتحرك فيه ، وحدود ، وشكل ؟؟ أجل . فأنت تشعر مع مارى ماركيه بكل هذا وتظل الكلمات معلقة فى الفراغ ، يطن صداها فى أذنك .



ينساب الصوت عبر الصمت ، أو يتكسر ، بالضبط . كما ينساب الخط فى الفراغ . ولكي تتضح لنا الصورة ، نترك مارى ماركيه ، جانبا ، الى مثال آخر . نحن نعلم أن العازف يتقيد بحرفية الجملة الموسيقية المكتوبة ، أثناء العزف . ورغمنا عن هذا تختلف طريقة أداء عازف ما ، عن آخر . وهكذا يمكننا تقرير أن كان العازف يؤدي المقطوعة أفضل من غيره ، أو أنه يصلح لأداء أعمال موسيقى آخر ، أو يملك ترجمة موسيقى مرحلة زمنية معينة أفضل من الآخرين . لننصت الى آلة موسيقية ولتكن « الثسلو » . نحن نجد النغم ينساب بليونة ، منخفضا ومرتفعا ، مثلا كأداء العازف الفرنسى « نيفارا » . أو يندفع متكسرا كعزف « ميناردى » الايطالى . وكذلك ينساب الخط ، ويتحنى فى الفراغ ، بمرونة ، أو يندفع

متكسرا ليقترحم الفراغ . ولو دققنا في انصافنا جيداً
لوجدنا أن أداء « نيقارا » تحدد الزمنية بين
الدرجات العالية والدرجات المنخفضة هذه العلاقة
الزمنية هي كذلك التي تحدد الإيقاع في الخط الذي
ينساب بحرية وليونة . فالإيقاع في مثل هذا الخط،
تحدده العلاقة بين الأجزاء المرتفعة منه والأجزاء
المنخفضة . أما في حالة « ميناردى » فالذي يحدد أدائه،
هي اللحظات التي يصمت فيها ليندفع باللحن ثانية .
بالضبط كما تقوم العلاقة بين نقط الارتكاز في الخط.
المتكسر بتحديد نوع الإيقاع . إذن فكما ينساب اللحن
ينساب الخط متئثيا في تودة وحنان ، أو يتكسر في عنف،
ويرتكز ليندفع ثانية . طورا يسير حثيثا ، خفيضا على
سطح الورقة ، كاللحن الحالم وتارة يندفع هائجا ، مانجا
كالموج الفاسر . وكلما كان الخط يملك حيوية الحركة
والحياة الكامنة ، فانه يتخطى بك حدود الورقة المسطحة:
أى بعدى الورقة ، الطولى والعرضى . فاذا بهذه الورقة
فراغ لا نهائى ، واذا الخطوط عالم تجوس فيه . والحقيقة
أن المشاهد دون أن يشعر ، تجوس عيناه مع الخط .
يستكشف علاقاته وارتفاعاته وانخفاضاته ، سكونه
وحركته ، اندفاعاته ، ونقط الارتكاز فيه . أى بكلمة
واحدة تجوس العين مستكشفة نغمه وإيقاعه ، ثم تقرر
بعد ذلك ان كانت العلاقات الخطية منسجمة أم لا .
ونحن حين نقول الخط ، فمعنى هذا أننا نقصد جميع

أنواع الخطوط ، سواء كانت مستقيمة أو منحنية ،
وسواء كانت مناسبة ، أو حادة ومتكسرة . وليس معنى
ذلك أن الخطوط تنفصل بعضها عن بعض في تقسيمات
مختلفة . فعلاقة الخطوط المتباينة بعضها ببعض هي
التي تكون وتحدد البناء التشكيلي للصورة . على كل
فالخطوط يجب أن تؤخذ على أنها اتجاهات لقوى تتقاطع
في نقاط لها أهميتها . فالخطوط التي تتعامد بزوايا
قائمة تصنع حالة من السكون والاستقرار . أما الخطوط
التي تميل وكأنها تتحدى بعضها ، وتتحدى أربعة
أضلاع الصورة ، فتقسم لنا المساحة المرسومة الى مساحات
منحرفة عن بعضها وتجاه بعضها . وهي دائماً تعطينا
الاحساس بالحركة وكان الورقة الساكنة فراغ تتحرك فيه
هذه الخطوط وتندفع جيئة وذهاباً . وتدرج الخطوط من
الارتفاع الى الانخفاض ، والعكس ، داخل وخارج هذا
الفراغ - تقصد فراغ الورقة - هو الذي يعطينا
الاحساس بتلاشي الحجوم داخل الصورة ، واندفاعها
نحونا خارج اطار الصورة .



حين يضع الرسام يده على الورقة البيضاء كي
يرسم ، فهو حينئذ يكون قد بدأ يرى السطح الأبيض
للورقة ، برؤية جديدة وبطريقة أخرى . تتحول الورقة

البيضاء بالنسبة له الى فراغ ابيض يمكن النفاذ منه .
تتحول من ورقة نظيفة مسطحة الى فراغ شاغر . عالم
من ضوء غير شفاف يمكن للأشياء أن تتحرك خلاله
ولكن لا يمكن لنا أن نرى الأشياء من خلاله . ويمكن
الرسم أنه حين يرسم خطا فوق هذا السطح - او
بالأصح خلال هذا الفراغ ، يعلم أنه يقتحم هذا الفراغ
وينفذ خلاله . يعلم تمام العلم أنه يجب أن يسيطر على
الخط ويسونه . لا كسائق عربية يقودها في أربعة
اتجاهات فقط : الأمام والخلف واليسار واليمين ، بل
كسائق طائرة تتحرك في الفضاء ، وفي كل الاتجاهات
الممكنة بما فيها الارتفاع والانخفاض . والخط في هذه
الحالة نقطة تنطلق في مجال من الفراغ . والرسوم التي
لا نشعرنا سوى بأبعاد المساحة المسطحة أرخص وأفقر
وأقل شأنًا من الرسوم التي نشعر أزاءها بانطلاقة
الخطوط في فراغها ، ونفاذها خلاله .

أن الاحساس بالفراغ وأبعاد الأشياء ، شيء مهم
بالنسبة لكل أنواع التصوير وليس لفن الرسم فقط .
وسيان كون الصورة تجريدية أو أنها تمثل لنا حقيقة
مرئية ، فلا بد من أن نشعرنا بالفراغ والاتجاهات التي
تجوس في هذا الفراغ .

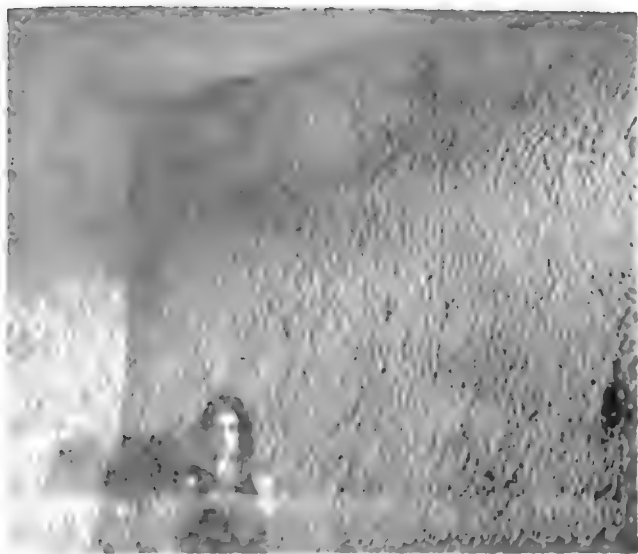
وعن طريق احساسنا بالفراغ نلمس الجانب

الصلب في الوجود . تلمس الأبعاد والحجوم . ومع
زيادة خبرات حواسنا تلمس الفروق في المصانئ ،
وفي الحياة .

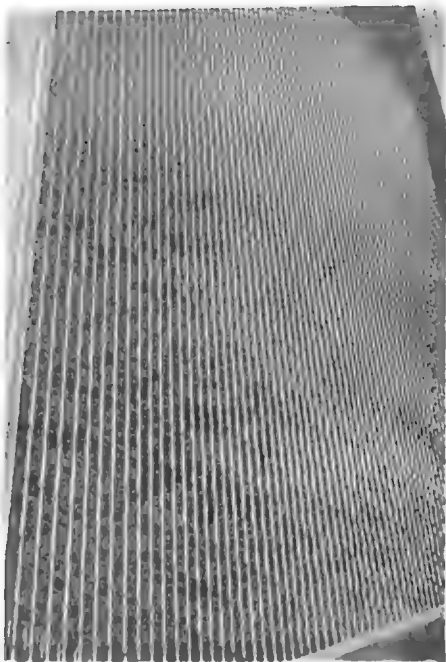


وحين ينظر الفنان الى رجل يجلس أمامه ، فهو
لا ينظر اليه نظرة طالب الفن الذي يريد أن ينقل نسب
الرجل وحركته بطريقة سطحية ، ولا شيء أكثر من هذا .
انه ينظر اليه وفي رأسه حقيقة بسيطة وعميقة في آن
واحد ، ألا وهي : أن هذا الرجل كيان صلب . وأنه
يشغل فراغا . وأنه يتحرك وقابل للتحويل . ويخضع
للظروف المحيطة به ، كما أن في استطاعته تغيير هذه
الظروف . وهو كأي حقيقة له أكثر من سطح . ومهما
كان الفنان صادقا ومخلصا في نقل ما أمامه ، وفي ايجاده
حياة على سطح الورقة ، فلن يعبر لنا سوى عن سطح
واحد من أسطح هذه الحقيقة . وهو يعلم كذلك تمام
العلم أن ما سيخلقه لنا في فراغ الورقة البيضاء سيعبر
بدرجة كبيرة من ذاته - أي ذات الفنان - تماما ، كما
سيعبر في نفس الوقت عن الشخص المرسوم . ويعلم انه
بصراعه لخلق ذلك الكيان الذي أمامه وتجسيمه على
الورقة ، يقترب رويدا رويدا أثناء رسمه من النموذج
الذي أمامه ، حتى يصبح هو وما يرسم شيئا واحدا .
الفنان نفسه ينطلق عبر ذلك الضوء المعتم - أقصد

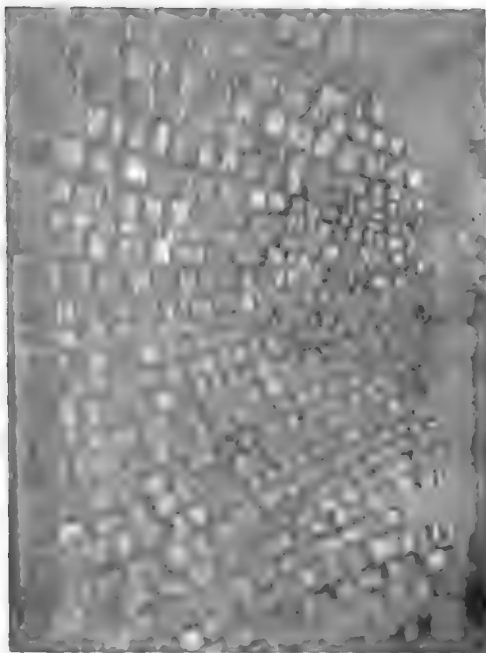
بياض الورقة - الفنان هو الذى يبكى ، وهو الذى يرقص ، وهو الذى يشدو ، وهو الذى يتصايح ، وليست الخطوط أبداً ، يشعر الفنان بصراعه فى الخلق ، كان النموذج الذى ينقله قد أصبح موجودا ، فى أعماقه وأن هذه الخطوط لم تعد تعبر عن حدود الشيء الذى يراه بقدر ما هى تعبر عن حقيقة الحد الذى وصل اليه الفنان بانفعاله .



تصویر فوتوگرافي لحاظ الفنان «هېورتزو دى لورتزو»

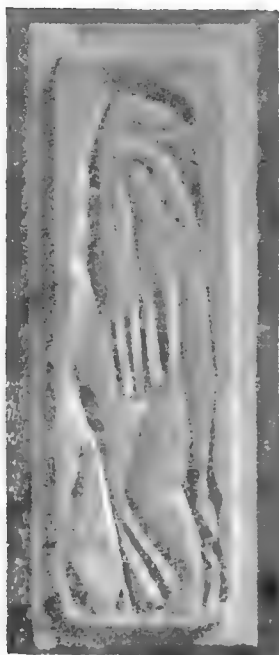


صورة فوتوغرافية لواجهة بناء في القرن العشرين



نہت بارز للفنان « زالتان کیمنی »

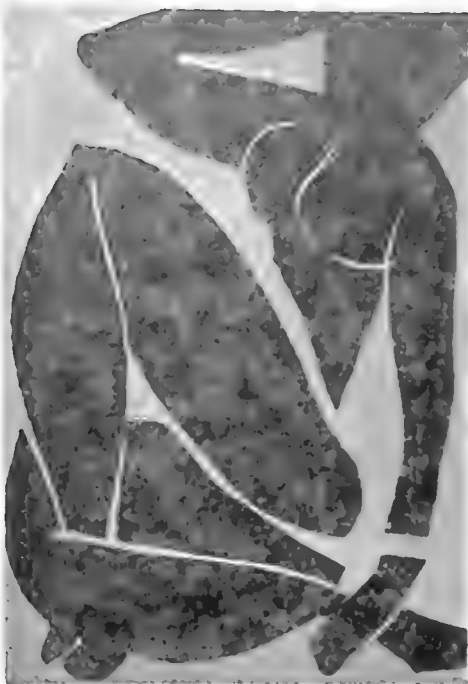




نحت بارز للفنان « هنري لوران »



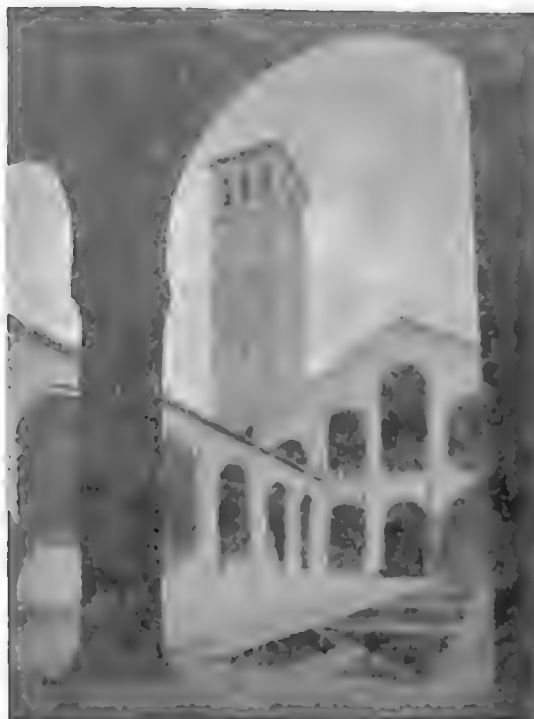
نعت للفتان « أرب »



للصان مائيس



تصویر للفنان فیورنتزو دی لوندتزو



لمس الأسطح والفراغ

متأخرا ، في المساء ، يرجع المرء الى منزله . يرجع شاعرا بالوحدة . الهواء ساكن ، والطقس يميل الى الدفء . يمد ذراعيه باسطة أصابعه . لا يشعر بشيء . يقبض يديه بقوة حتى يشعر بانقباض أصابعه على بعضها ، يشعر بلمس أصابعه ودفء يديه . يقترب من حوائط المنازل سائرا بجانبها . يسير . . ويسير ملتصقا الطمأنينة من حركتها ، ومن صمتها . يمد أصابعه . يلمس الحائط ، وكل حائط يضادفه . حائط ناصم ومصقول ، حائط قديم ومتآكل ، حائط أثرت فيه برودة الليل ، وحائط مازال يحتفظ بدفء النهار ، حائط هش ، وحائط صلب . يرجع الى منزله . يضك الباب خلفه . لم يعد يشعر بالوحدة ، فهو يلمس الآن شيئا آخر ، يلمس دفء المكان . يدير قرص المذياع على يجد شيئا يستحق أن ينصت اليه ، ينساب اليه صوت مفن . يسعد فلمس الصوت يذثره بالطمأنينة .

يعد المرء يده في الهواء فيشعر بالفراغ . يسعد بذلك ، ويسعد كذلك لو مد يده يتحسس الأشياء : يلمس خشونة الصوف ، ونعومة الحرير ، يلمس صلابة الصخر ، وسيولة الماء ، وبرودة الثلج ، وسخونة كوكب الشاي . العقل الباطن يحتفظ بكل الخبرات السابقة لحاسة اللمس . يربطها بالأشياء الأخرى ، وبخبراتها بقية الحواس . ثم يربطها بالقيم المجردة والمطلقة . وإذا صادف وقابل المرء منا انسانا ، فليس بغريب أن يتأمل حركاته وينظر الى ملبسه . ينصت الى حديثه ، ثم يتم بعد ذلك مقررا ان كان يرتاح لللمس هذا الرجل أم لا . فنحن نستخدم كلمة اللمس مجازا ، لارتباط حاسة اللمس الوثيقة بحياتنا . وهكذا حين ننظر الى صورة نقول « ان ملمس هذه الصورة يحتفظ بكل صراعات الفنان وينبض بالحياة ودفئها » . أو نقول « ان عمل الفنان يفتقد اللمس » . أى أن عمله يدل على انه ليس أكثر من مقلد أو حرفي يكرر أشياء محفوظة ومعادة ، دون أى تأزم أو معاناة ، ودون أى محاولة تجديد في البحث عن حقيقة ما ، أو ابداء وجهة نظر خاصة . ان ملمس سطح الصورة ربما كان أهم من أى عنصر آخر من العناصر التي تكون العمل الفني . وفي سوق الصور العالمى تباع الصورة « بالسنتى متر » ، يقنن مستوى الفنان بسعر « السنتى متر » لديه ، فنسيج الصورة ولمسها وعمق معاناة الفنان لايجاد هذا

السطح اقوى واهم من الموضوع الرسوم واقوى من
قدرة الفنان ومهارته .



كل الناس تشعر وتحس الأسطح واختلافها
وتنوعها ، وتدرك المادة التى صنعت منها . الأطفال نراهم
بجانب البحر ، يتلمسون الأحجار والمياه والرمل . وفى
الريف كذلك يشعرون بالحقل المحروث ، ولمس الطين
الجاف على حائط الدار .

وفى الفن تعطى صراعات الفنان وعمق تجربته
- الانسانية والفنية - تعطى للسطح غناه . وعنصر
الزمن فى الحياة وعوامل التفرقة والعوامل البيولوجية
التي ساعدت على تكوين المادة هى التى تعطى لسطح
الشيء غناه . فنشعر بالسعادة اذ نمسكه بأصابعنا
وبالألغة تجاهه . ألفة نتجت عن ارتباط الانسان بمثل
هذه المواد منذ آلاف السنين ..

.. لكن القرن العشرين بطبيعته غير المستقرة ،
وبإصرار ملايين البشر على أن تعيش ، وأن تتمد
احتياجاتها كاملة ، فرض هذا القرن على الانسان الاعتماد
الكلى على الآلة وما تصنعه له من مواد كيميائية وأشياء .
اعتمد عليها الانسان فى صنع الكثير من الأدوات والأشياء
التي تستخدم فى الحياة اليومية . هذه الأدوات بحكم

كيف تقرأ صورة - ٥٣

تكوينها وخاماتها ، والضرورة التي يفرضها تصميم القلب ، غالبا ما تكون ملساء وخرساء ، ولا يمكن التعاطف معها . فالتصميم لهذه المواد الصناعية مثل مادة « البلاستيك » يحتاج للكثير من الحذر والتفكير الطويل حتى يمكن للإنسان أن يتقبل تلك الأدوات المصنعة من المواد الصناعية ، والاستعاضة بها عن قريناتها من أشياء كان الإنسان يصنعها من الخشب والمعادن مثلا . وكلما ازدادت سيطرة الآلة ومنتجاتها على حياة الإنسان أصبح الإنسان يحن الى الأشياء التي تصنع باليد وبخامات طبيعية .

نتيجة لهذا الحنين نجد الفنان يهتم بسطح صورته ولمسها أكثر من ذي قبل ويرمى هو بهذا الى إبعادها عن ملمس المادة الصناعية الصماء . تلك المادة التي كاد أن يفشل الفنان في التعاطف معها . كما أن إحساس الفنان بالاختناق في مدن القرن العشرين ، جعله يشعر بالأسطح ، وبصلابة السطح والحائط فأصبح السطح اشكاله وليست المساحة كما كان قديما . فعند المحاولة الأولى للإنسان كي يرسم والإنسان يجد نفسه وجهه لوجه أمام رغبته لخلق فراغ ، أى رغبته في الوصلون للتعبير عما يعطينا الإحساس بالفراغ . يحاول أن يخلق فراغا على سطح لا يملك سوى البعدين الطولي والعرضي . وتصميمه على ذلك جعله يترك لنا وصيدا ضيقا من الأساليب الفنية المتنوعة ، التي اختلفت تبعاً للبيئات

والأزمة . الا ان حلم الفنان الدائم لخلق فراغ لم يتحقق رغم وصوله للسيطرة التامة في خلق مساحات وحجوم وأبعاد الأشكال . وكل الصور يمكن أن تقسم الى قسمين : صور تعطى الاحساس بالمساحة المسطحة، وصور تعطى الاحساس بالمساحة العميقة التي تقودك داخل اطار اللوحة ، لكن هذا التقسيم لا يمنع من وجود أعمال تملك مميزات القسمين .

وفي محاولته الدعوية للتعبير عن الفراغ ، واستمرار المحاولة ، توصل الفنان في القرن السادس عشر الى هتك الستار عن أسرار المنظور وطلاسمه ، فأصبحت الصورة مالكة الحس بالبعد الثالث لكنه لم يصل أبدا للتعبير عن الفراغ ، الى أن جاء القرن العشرون ، فكان احساس الفنان بالاختناق وكانت الآلة ، والانتاج الضخم والمواد الصناعية فتضخم احساس الفنان بحاجته الى الفراغ ونقمته على الأسطح والسدود . وبالطبع بعد كل هذه القرون الطويلة أصبح في امكان الفنان أن يسيطر على مشاكل حرفة التصوير . هذه السيطرة جعلته ينجح في خلق نسيج يعبر لنا عن الفراغ ، أو عن أسطح ممزقة في فراغ، أو عن أسطح تتصارع مع فراغ ، أو عن فراغ يجوس خلال الأسطح .

انه خطأ ، ووهم شائع تلك النظرة السطحية عن مدلول نسيج الصورة وملبس سطحها ، التي تدعى بأن المبالغة فى خشونة السطح هى جزء من مميزات أسلوب الفن الحديث ، والدليل المبرر عن روح العصر الذى نعيشه . نتيجة لهذا الخطأ أصبح كثير من الفنانين الثشبان ، والأدعياء والانتهازيين يقلدون أسطح صخور الأساتذة الكبار ، بالضبط كما كان قديما ، يقلد الصناع ، وصفار الفنانين الأساتذة الكبار فى طريقة رسم ثيابات القماش أو طريقة رسم اليد والوجه .

والأدهى أن دبجت الكتب تصف أحسن لطرق واسرعها للحصول على سطح خشن للصورة ، بالضبط كما كانت الكتب تكتب - منذ عشرين عاما - عن كيفية رسم وجه أو كيفية رسم كلب .

الحقيقة أن الفنان حين يمسك بفرشاته الخشنة ، أو بسكين الرسم فى يده ويضع عجينة سميكة ، تتداخل فيها الألوان وتختلف فيها الدرجات المتناقضة ، فهو بهذا يعلن عن ثورته المكبوتة ضد القرن العشرين ، وخوفه من سيطرة الآلة وفقدان الانسان الصلة بينه وبين الخامات الطبيعية . انه يعبر بهذا عن حنينه للملمس الخامات الطبيعية التى كدنا أن نفقد احساسنا بلمسها ، وبما يخلفه عنصر الزمن وعوامل التعرية ، على سطحها . انه

يضيؤ الى الملمس الاصيل الخشن للحياة فقد ضناق
ذرها بكل ملمس ناعم زائف .

وحين يمسك الفنان كذلك بسكينة ليخدش سطحها
سويا أملس ، هو بهذا لا يقصد استعراض مهارة أو
تقليعة جديدة ، بقدر ما يكون هذا التمزيق رد فعل
طبيعيا ، ونوعا من الاحتجاج ضد أى حائط وكل حائط
وهى ، يتخيل أنه يعوقه عن الانطلاق ، أو عن تحقيق
ذاته . يحدث هذا التمزيق والخدش دون أية عشوائية
أو تلقائية .

والمجهود الكبير والحساب الدقيق الذى يبذله
الفنان في تقديم هذه الأسطح المخدوشة أو الممزقة ينحصر
في إخضاعها لعلاقات هندسية وموسيقية ، وبهذا تصبح
جزءا من بناء اللوحة نفسها . هذه المعاناة لا تقل مطلقا
عن معاناة الفنان القديم في رسم كتل بشرية يملأ بها
الصور ، فمعاناة الفنان واحدة وصراعاته واحدة . وكم
يكون هذا التمزيق صعبا بالنسبة لفنان أصيل وسهلا
جدا بالنسبة لمقلد زائف .

أصدق مثال لذلك هو العمل الذى تقدم به الرسام
فونتان لجائزة بينالى فينيسيا عام ١٩٦٦ . لم يقدم
سوى مكعبات بيضاء كالحائط الجرى التنظيف وفى وسط
كل منها شق منفرج . قدم لنا أسطحا ممزقة وجدران

مشقوفة ، وهو بهذا كاد أن يقرب من رؤية الشاعر
روبرت فروست في قصيدته الحائط كما يجب أن
يكون : -

- هناك فعلا كيان لا يجب الحائط .
- فيجعل الأرض المتجمدة تميد تحته .
- ويدفع حافته العليا الى الشمس .
- ويحدث ثغرة تتسع حتى لائنين كي ينفذا منها .



على كل فمشكلة الأسطح والفراغ ليست بمشكلة
حديثه في حياة الانسان . والقرن العشرون بطروفه المعقدة
واضطرابه هو الذي سمح لهذه المشكلة أن تظهر وتأخذ
هذا الشكل الحاد في الرسم . فالفنان ومشكلة الأسطح
والفراغ صورة لاشكال الانسان مع الحائط والفراغ بالنسبة
لنفس العمارة . انه اشكال أزلي . فلنتذكر قصيدة « جان
تيلر » .

- الحائط أشياء كثيرة
- انه حماية وراحة .
- الحائط يمكن أن يكون صامتا ،
- أو يكون حاجزا ،
- أو يكون نافذة ،

نتطلع من خلالها
الى مقاومة جديدة
انه يعنى القوة
انه يشب من الأرض
أو يمكن أن يكون طللاً
قديماً وحزيناً
لكنه بقايا نبيلة
تحمل آثار الزمن
والسكنى - رمز
لحالة الانسان

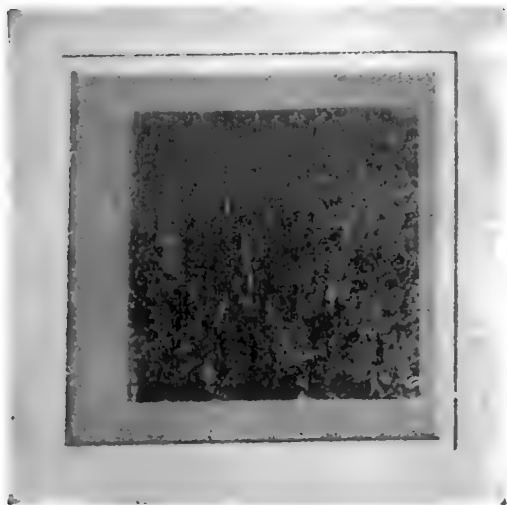


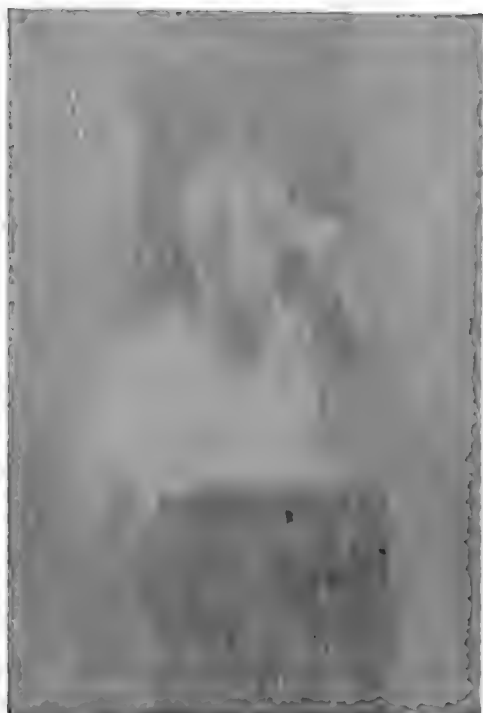
تصویر فوتوگرافی



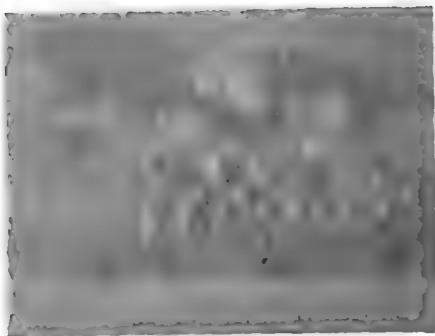


طبيعة « امانة للمصور » بيكاسو «

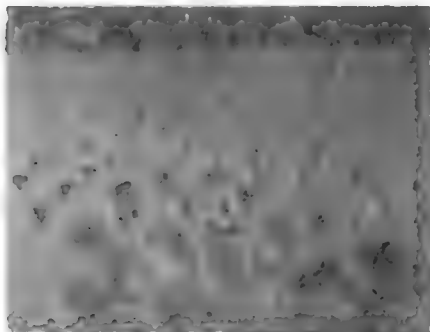




تصویر من اعمال « فیون »



(٢) مقلوب المنظور



(١) منظور



استخدام المنظور ومقلوبه
في أحد أفلام الرسوم المتحركة



نحت للمثال « هنري مور »

مشكلة السطح والفراغ في المدارس الفنية الحديثة

ان وقفت في الطريق أمام سينما ريفول ، واحاطتك المارة وضجيج المارة من كل جانب ، أتستطيع أن ترسم بعينيك الخط الذي يحدد علاقة المنازل بالأرض ؟ لن تنجح مهما حاولت . لن تتمكنك العربات المقبلة والمذبرة . والتي تتكدس واقفة . أمواج الناس التي تتلاطم ساعية ستمنعك .

أما اذا رفعت بصرك للسماء ، فنترسم بسهولة المساحة الزرقاء الراقدة على حافة المنازل . فأنت لا ترى سوى زرقة سماء محاطة بنهايات واجهات المنازل المتماسكة كأنك فقط الوحيد في هذا الميدان . تشعر بالرغبة في تحريك أطرافك بحرية . تشعر بالرغبة في أن تجري وتصرخ وتمد ذراعيك وأن تغطى الظلال كما تغطى النور . الظل والنور على واجهات المنازل . والحركة الدائبة للعربات والناس والأصوات . يختلط كل ذلك ويصبح كيانا واحدا ، يحيطك ولا تخشاه . كيان يتكبر من أسطح متماسكة ترفع السماء التي تظلك بزرقتهما .

هكذا تختلف الرؤية ان رفعت بصرك للسماء ، عن أن تجوس ببصرك حولك • ففي الحالة الثانية أنت تفكر في كل ما حولك ، تخشى الاصطدام بالآخرين ، أو أن تقضى عليك عربة مندفعة • لست أكثر من بقعة نور أو بقعة ظل ، أو خط يدل على اتجاه حركة ، أو كتلة صامتة تستند على عامود نور • أنت تضيق وسط صراع السطح وضجيج الحياة • وبضياحك هذا تجد نفسك في صراع مع ما ومن حولك لتثبت وجودك • تشعر بوحدة النسيج وتناسكه من خلالك • • ولا تشعر بكيان منفرد لك وسط هذا الصراع المسيطر على الفراغ • أما في الحالة الأولى : المنازل والحياة جميعها ، ما هي سوى عمد ترفع مساحة زرقاء ، تحتويك بزرقتها • تجرى أنت فيها • تحتضنك وتحتضنها •



وهنا ليس المقصود بالفراغ المساحة الشاغرة التي تحددها نهاية الورقة ، أو القماش الذي سيرسم عليه • وكذا ليس مقصودا الفراغ في ذاته الذي يعبر عنه البعد الثالث الذي لا وجود له • لكن نخدونا الرغبة هنا أن نناقش امكانية وضع حد « للانهائية فراغ » فكل شيء يجب أن توضع له حدود مرسومة وثابتة • ويربط مشكلة الفراغ ذات الحدود المعلومة بالأشطح والخطوط التي تجسد الحجم الموجودة داخل إطار محدد ، نصل الى فهم وإدراك العلاقات المتزنة المكونة للعمل الفني •

كانت الطريقة التقليدية للحصول على البعد الثالث -
نقص العمق داخل الصورة - اما بواسطة الخطوط التي
تميل تجاه بعضها لتلتقي في نقطة تلاش على خط الأفق ،
وفي هذا التلاشي تقل طبعا حدة الصراع بين الظل والنور
والألوان ودرجاتها . هذه هي وجهة النظر التقليدية
والأكاديمية ، أما من وجهة النظر المعاصرة للفن وعلم الجمال ،
فهناك اعتراضات على مثل هذه الاستخدامات أو هذا الفهم ،
الذي غالبا ما كانت الصور تخضع له . فينحصر الاهتمام
الآن في كيفية الحصول على وحدة متماسكة للعمل الفني ،
رغم تقسيم الفنان لأشكاله الى أسطح ومساحات محددة .
كذلك تهتم وجهة النظر الحديثة بعلاقة هذه المساحات بعضها
ببعض للوصول الى إيقاع ما .

فلقد تحددت وجهة النظر المعاصرة بالنسبة للتكوين
التشكيلي في الاهتمام بإيجاد اتزان عام يسيطر على اللوحة
ووحدة كاملة ومتماسكة . مثل هذه الوحدة لا يمكن أن
تنشأ ان كان هناك جزء من الصورة يملك قوة وثقلا
ووضوحا أكثر من أجزاء أخرى . يتمثل هذا العيب بصورة
واضحة في الطريقة التقليدية لفن التصوير التي سار عليها
تقريبا من القرن السادس عشر . نجد أنه كي نعبر عن
العمق داخل الصورة لا بد أن يكون الشكل الأمامي يملك
القوة والثقل والوضوح . والاعتماد على إيجاد اتزان للوحة
واستقرار عن طريق المنظور الخطي اعتمادا هشا . فهو

فى الحقيقة اتزان وهمى • انه اتزان وهمى لارتباطه بالخداع الذى تخضع له النوانين البصرية فى رؤيتنا للأشياء • فمثلا ان كان هناك خطان يعبران عن طريق ويلتقيان فى الأفق ، فهما يكونان فى هذه الحالة مثلثا • والمثلث ما دامت قاعدته الى أسفل ورأسه الى أعلى سيشعرنا حتما بالاتزان • ان قلبنا الصورة فلن يكون هناك أى اتزان • اذن فهو اتزان وهمى يحدده خداع البصر والامكانية الفسيولوجية للرؤية •



نأتى بمثال يؤكد وجهة النظر الجديدة وليكن طبيعة صامتة لرسام تكعيبى ، صورة من ذلك الاتجاه الذى يمتاز ببساطة تقسيم الأسطح والمساحات بطريقة محددة وواضحة • يظهر الرسم للوهلة الأولى كأنه مسطح ، ولا أثر للبعد الثالث أو أى عمق داخل اللوحة ، لكننا نعجب باتزان التصميم الناتج عن علاقة المساحات والألوان والخطوط بعضها ببعض • الخطوط لا تتلاشى نهائيا داخل اللوحة ؛ وليس هناك أى وهم أو خداع بالنسبة للأسطح من ناحية الألوان والدرجات • وان ضعفت درجات أو ألوان فذلك كى تعاود صراخها وحدتها ، فى قوة ثائية ، بالاضبط كما يحدث فى الموسيقى •

يتميز عصرنا بالتطور السريع تجاه التبسيط والوضوح
بقية الوصول الى اكساب سطح اللوحة وحدة وصلابة ..
فاذا قارنا المحاولات التكميلية الاولى بالمرحل التي تلتها
نجد أن الأعمال التكميلية الحالية في تعبيرها عن السطح
والفراغ تؤثر فينا أكثر من المحاولات الاولى . الرسوم الراهنة
في علاقاتها بسيطة كما أنها مرسومة في مساحات لونية
أوسع وأوضح ، مبتعدة عن الأشكال والأسطح الصغيرة
والدقيقة . كذلك أصبح اللون يرتبط أكثر بمفهوم اللون
الصريح ، البسيط ذي التأثير السيكلوجي القوي . فالأشكال
المرسومة بألوانها الصريحة تؤثر فينا قبل تمييز دلالتها .



يجب ألا يفهم من هذا أن المساحات والحجوم في
الرسوم المعاصرة أصبحت مسطحة بطريقة ساذجة أو حادة
أو غامضة . ولتقريب وجهة نظرنا من القارىء : نفرض أن
صندوقا خشبيا مكعبا موضوع في مستوى النظر ، في هذه
الحالة لا يكون في استطاعة الرسام التعبير عنه سوى بمربع
يدهن بلون واحد ، ثم يضع حوله لونا آخر ليعبر عن
الفراغ الذي يحيط الصندوق . اذن ستنحصر مقدرة الفنان
ومهارته في اختيار نوع ودرجة لون الصندوق وعلاقة هذا
اللون بما يحيطه من لون آخر . تنحصر مهارته كذلك في
تشكيل ملمس كلا اللونين وتأثيره على المشاهد . يتساوى

ان كان الملمس ناعما مصقولاً أو خشنا وعرا ، ففي كلتا الحالتين يجهد الفنان نفسه كي يصل للحساسية التي يريدها ؛ فسيتمكن بمثل هذه الحساسية من تحديد الحافة التي تجسم مقدمة الصندوق ، وتحديد الفراغ الذي على جانبي الصندوق وخلفه .

وبهذا ينحصر المفهوم الحديث للفن في أن السطح المرئي يتحول الى مسطحات تملك صلابة الكتلة ، وفي فهم المساحة البيضاء قبل أن ترسم على أنها فراغ محدد لا يحق للفنان أن يجعله يتلاشى الى لا نهائية . فراغ اللوحة محدد . تتلمس فيه العين ، متحركة جيئة وذهابا ، لكشف علاقة الأشكال والخطوط والألوان ، والسطح بعضه ببعض ، واكتشاف محور الارتكاز الذي يحدث الايقاع ، وبهذا ينحصر مفهومنا في أن الصورة مهما كانت معبرة عن فراغ ، ويتخللها الهواء ، فلا بد أن تملك صلابة وتماسك السطح ذي البعدين . وان وجد تلاش ، أو لا نهائية لعمق اللوحة فنشعر معها أنها غرض في حد ذاتها ، وليست وسيلة للتعبير عن مفهوم ساذج عن البعد الثالث .

مثل هذه المعالجة للشكل والأسطح أقوى من المعالجات التي كان الفنان يسير عليها في الأزمنة السابقة . وبرسمه هكذا يجب أن يكون الفنان محددا بوعي كامل لروح العصر الذي يعيشه وادراك سليم لمقومات الفن الحديث من ناحية البناء الفسيولوجي . ونؤكد ونعيد تأكيدنا ان مثل هذه

المعالجة تأتي نتيجة لحساسية ناضجة ، ومن الاستحالة الوصول الى نتيجة مرضية والى وعى سليم وكامل عن طريق حساب عقلى فقط . ضرورة هي معيشة الفنان للفراغاته وسطحه المرسومة ، واحترامه لمساحات الصورة كلها بنفس الدرجة ، بصرف النظر عن كون هذه المساحة فى مقدمة الصورة أو فى مؤخرتها، ولا فرق بين سلبية فراغ أو ايجابية الشكل المرسوم عليه .

يبنى العمل الفنى على الصراع بين السالب والموجب، وبين القاتم والقاتح وبين الألوان التى تكون وحدة وإيقاع العمل الفنى . لافرق بين فراغ سلبي وأشكال ايجابية تتحداه بوجودها ؛ بالكل يؤكـد يعمل على إيجاد ايجابية شاملة للعمل الفنى كوحدة ، ولا فرق بين مساحة تضح بالحركة والحياة وبين أخرى هادئة وساكنة . وأى افتعال لا يجاد إيقاع نغمى فى الصورة يؤدى الى التجرد الكامل والى برودة العمل . فيجب أن تكون حيوية السطح كامله وتلقائية حتى ان نظرنا الى عمل فنى ، تتحرك أعيننا على السطح بحرية تامة ، من نقطة ارتكاز الى نقطة أخرى . يتحرك بصرنا عبر المساحة جيئة وذهابا ، حاصرا الصورة ومحددنا قوانينها الإيقاعية المعقدة .

وغالبا ما يتم العمل الفنى الكامل والأصيل ، نتيجة لحرية حركة يد الفنان على السطح وعصبيتها واندفاعها تبعاً لحاسة الفنان وادفعاله . وبتأملنا عملا فنيا حديثا نميز

بسهولة أن المساحة الشاغرة التي تعبر عن فراغ ، لاتقل
 فى الأهمية عن المساحة التي تحدد شكلا مرسوما . نميز
 أن الايقاع العام للصورة لاينتج من دفء المساحة الإيجابية
 وحيويتها فحسب بل يكون كذلك نتيجة لصراع كل
 لعناصر بعضها مع بعض ، سيان أن تكون سلبية أو
 موجبة .



يقربنا الفهم الحديث للأشكال وعلاقتها بفراغ اللوحة،
 مفهوم التجريد . كلمة تجريد لها أكثر من مدلول فى المذاهب
 الفنية الحديثة ، لكننا نستطيع أن نحدد بسهولة استخدامين
 لناظر التجريد . يبعد كل منهما عن الاستخدام الآخر .
 الأول تجريد لا مشخص Non figurative . نقصد به
 الأعمال التجريدية التي لا تنقل الواقع الطبيعى للأشياء
 كما هو ، بل تنقل العلاقات النسبية التي تحدد الأشكال
 دون المحافظة الحرفية على المظهر الخارجى للشكل .

أى أن مثل هذه الأعمال تعبر عن كل القوانين المرئية
 التي تؤدي الى اتزان الحجوم فى علاقاتها بالفراغ . مثال
 ذلك أعمال الفنانين التكعيبيين المحدثين ، والفنان فيون
 والفنانة فيرادى سيلفيا والفنان رمسيس يونان والفنان
 محمود حلمى . أما الاستخدام الثانى . فهو تجريد لاموضوعى

Non objective ونقصه به الأعمال التي تأخذ من واقع الحياة التعبير المطلق عن الحركة والسكون دون العلاقات النسبية للمساحات والخطوط . العناصر التي نجدها مرسومة في هذه الصور لا تخرج عن شرائط لونية وخطوط وألوان مسطحة ، ومساحات بسيطة في شكلها ، مثل أعمال الفنان منديريان وبول كلي .



مثل هذه التقاسيم ، والتعاريف ، توضح لتصنيف الأعمال الفنية حتى نستطيع تحديد التيار الفني الحديث ومتابعة تطوره ، وانسلاخه من الواقعية الى التعبيرية . الخ : في محاولاته المطردة للوصول الى وسيلة عمق للتعبير ، انطلاقه عن التقييد بوصف اخباري الى حرية أشمل . هذه الحرية تبلورت في التغير عن العلاقات الشكلية المجردة دون تقييد بالهيكل المرئي للشكل .

لكن هل يستطيع فنان ما أن ينسلخ بسهولة من الواقعية الى التعبيرية الى التجريد ؟ هل يمكن أن نطلق على مجرد النقل أو الافتعال لفظ فن ؟ الفنان لو نقل أو افتعل لن يخدع في الحقيقة سوى نفسه . ان الأمر أصعب من هذا بكثير ، فلا بد للفنان أن يدرك حقيقة ما يعمل ، كما يحق له أن يتفهم اللغة الحقيقية للشكل . والروح الحقيقية لمفهوم

العصر الذى يعيشه ، ومدى التطور التكنيكي الذى يسيطر
على هذا الزمن دون أن يفقد إيمانه بأنسانيته أو شاعرية
عواطفه ، أو بخامته الطبيعية ، وهو بهذا يضع قدمه فى
بداية الطريق اللازم لتحول رؤيته ، أى فهمه لمشكلة السطح
وعلاقته بفراغ محدد يخلقه • فلم يعد أشكال الفنان أن
تحدد رؤيته للسطح على أنه مساحات يستخدمها كى
يجسم الموضوع الذى يتلاشى فى فراغ •



من أعمال « بيكاسو »



من عمال الصور كسلج



من اعمال « بالی دی شاهان »



(تصویر فونوگرافی)



“ILLUSTRATION”

الستراش للنحات جاكوميتي

عنصر الخديعة والغموض في العمل الفني

ما أمسك المرء بكتاب أو مجلة الا ويفلحه باحثنا عن الصور ، التي تزين الأسطر المكتوبة . ينظر اليها بشغف وفضول ، فما زال هذا النوع من الرسوم يستثير القارئ العادي رغم أنها رسوم ذات دلالة وصفية واخبارية ولا تملك عمقا أو ثقلا فنيا . ذلك ، وفي نفس الوقت ، غالبا ما يضيق الفرد العادي ذرعا بكتاب يمتلئ بلوحات كبار الفنانين .

نحن لا نستطيع تصنيف مثل هذه الرسوم في نطاق الفن كنوع من أنواع الفن التشكيلي . يرجع الفرق بينها وبين أنواع الفن الحقيقي الى افتقاد هذه الرسوم لعنصر التنظيم الذي يحدد علاقات أجزاء العمل وعناصره بعضها ببعض . اللهم الا أن كان راسمها أحد كبار الفنانين . فالأشخاص والأشياء في الرسوم التوضيحية ليست لها دلالة سوى الدلالة الوصفية أو الاخبارية كما قلنا . وهي بوجه عام لا تحتوى على أى انسجام في علاقاتها التشكيلية .

فهدف ووظيفة الرسام الذى يمارس العمل فى تزيين الكتب والمجلات ، هو أن يجعل رسمه واضحا ويحاكى الطبيعة ما أمكن . فالرجل الجالس على المقعد فى صورة اخبارية يعطينا الاحساس بأنه رجل جالس لا أكثر أو أقل . أما فى العمل الفنى فقيمة الرجل الجالس على المقعد فيما يحدده من علاقات تشكيلية بالنسبة للوحة ككل .



الفنانون رغم ما لديهم من خبرة يعملون على اتمام صورهم دون أن يضعوا خطة محسوبة لذلك ، ودون أن يدروا - بصورة محددة - ما هى مواطن الجمال التى سيظهرونها . . . وأحيانا ما يضيف الفنان لونا جديدا أو مساحة فاذا بالصورة يعاد تشكيلها حتى يمكن لهذا العنصر أو اللون أو المساحة الجديدة أن تتحد وتتفاعل مع بقية العناصر المكونة للعمل الفنى . ومهما كانت الاضافة أو التغيير ضئيلا فدائما ما تكون سببا لاعادة تكوين نظام القوانين التى تبنى العمل الفنى ، فتختلف كلية عما كانت عليه الصورة من قبل . أشياء دقيقة وضئيلة جدا هى التى تحدد الأعمال الفنية الكبيرة ، وكلما عظمت وتميزت شخصية الفنان ، كانت أعماله بها شيء من غموض ولا تتضح أجزاءها وخواصها بسهولة . وهذا ما يجهد ذهن الرجل العادى ويتعبه ، دون أن يدرك ، فنجده دون

أن يشعر يتهاافت على رسوم الصناعات المهرة والزائفين
المزيفين ، فهم أضعف وأقل شأنًا من أن يضعوه أمام حيرة .
يرتاح لعمل زائف ينقل له أسلوب الفنان المتمكن ،
وبريق ألوانه وملبس سطحه ، دون التأزم والمعاناة
والتوتر ، ينقل له الجانب العذب دون الجانب المر .



ناقشنا في الأسطر السابقة كيف يختلف العمل
الفني عن الرسوم التي تؤدي وظيفة الزينة في المجلات
والكتب وغالبًا ما يرسمها صفار الرسامين والعمال المهرة
أو يؤديها الفنانون كنوع من التكسب ، مفصول عن حقيقة
عملهم الفني .

ويطلق لفظة illustrations على مثل هذه
الرسوم .

والآن سنرى كذلك كيف يختلف العمل الفني
عن تلك الرسوم التوضيحية التي تسمى Diagram
وهي الرسوم التي تخطط لتشرح الأعمال . تطابق العمل
الفني ونقيضة للرسوم التي تزين المطبوعات . وظيفتها
شرح نقاط الارتكاز في العمل الفني واتجاهات الحركة
ودرجات الظل والنور واختلافها . . . إلى آخره . وفيها
نجد كيف يتحول العمل الفني إلى رسم يظهر ويؤكد المقومات
التي بنت هذا العمل من عناصر الشكل المختلفة ، حتى

يظهر كل عنصر من عناصر «الفورم» واضحا ومؤكدا . مثل هذه الرسوم يطلق عليها لفظ Diagrams تبرز فقط المقومات التي كانت مدعمة ومختفية نوعا ما خلف نسيج اللوحة أو غطت عليها الأشكال والحجوم أو الأشخاص . هل يمكن أن نسمى الرسم الذي سنحصل عليه عملا فنيا ؟ انه رسم يحتفظ بكل مقومات العمل الفني بل يزيد عنه ، انه أبرز مواطن الجمال وعوامل التكامل فيه . ذلك العمل الذي ربما كانت عناصره غير مفهومة أو لا تتضح من أول وهلة . هذه هي وظيفة تلك الرسوم التي تسمى Diagrams - ورغم هذا لا يمكننا بحال من الأحوال أن نطلق على مثل هذه الرسوم لفظ أعمال فنية رغم تميزها عن العمل الفني بعنصر التوضيح . وما عنصر التوضيح بعامل مهم في بناء العمل فوظيفة العمل الفني ليست الارشاد أو الشرح . كما أن توضيح شيء ما يختلف عما يقصد بوضوح الرؤية . فالعمل الفني غالبا لا يفهم سره رغم وضوح الرؤية فيه . والفنان يبني صورته على عناصر أهميتها أن تكون خداعة أو غامضة أو مبهمه . والحقيقة أن صراع الفنان الطويل مع اللوحة يصل به الى أن يصبح عمله غامضا وبسيطا في آن واحد كالحياة نفسها .

كيف يفعل الفنان ذلك ؟ ولماذا يفعله ؟ وما الذي

يفعله كي يحصل على ذلك ؟ فلنحاول أن نفكر قليلا متأملين عملا . نفرض أن أمامنا عبلا فنيا لياكسون بولك . سنرى أنه قد خلق لنا حقلا معقدا من خطوط تنسج أشكالا مبهمة . ترقد كثيفة فوق بعضها كطبقات ، وكان هذه النقاط تريد أن تلقى بنا الى مصير مبهم وغامض لا يمكن فكّه أو الفكّك منه . خطوط تخادعك وتغرّبك . ولا تستطيع تتبعها بعينيك . وإن كان الذى أمامنا وجها للفنان رمبرانت فسنرى أنه قد أخذ حذره جيدا فى معالجته للخط الخارجى الذى يحدد لنا الشكل . ورغم هذا الحذر فالخط الخارجى ليس كاملا أو واضحا أو ظاهرا ، فهناك أجزاء منه قد أدغمت مع الفراغ المحيط بالصورة . هذه الأجزاء المدغمة لن نفتقدها أو نشعر بها كنقص فى البناء الفنى بل بالعكس إن أدركناها سنحسها كضرورة بنى عليها العمل . أحيانا ما يكون جزء من الخط الذى يحدد الوجه هو الذى نفتقده فنجد جانب الوجه يغوص فى الظلمة دون أن نحدد له نهاية ، أو نراه يضيع فى الضوء دون أن يكون هناك حد يحدد نهاية الوجه من بداية الفراغ ؛ وتارة أخرى يكون كتف الرجل أو قبعته أو قلنسوته هى التى تربط ، بضياى جزء منها ، الرجل المرسوم بالفراغ الذى يحيطه .

والرائى المعتاد يقف أمام صورة مثل هذه الساعات تلو الساعات ، دون أن يصل مطلقا الى إدراك أو وعى

يمثل هذه الأجزاء المبهمة والضائعة • وإن كان متمكنا من الرسم والتشريح فسيكتشف أنه أمام لعبة خداعة •

سيكتشف استحالة أن يكمل طرف الوجه أو الجمجمة، فذلك يبرز خلافاً في تكوين الرأس وتشويهاً • أما رهبرانت فبلمسة من فرشاته المتمكنة ادغم هذا الجزء بما يجاوره • ربط لنا الشكل بالفراغ وتقلب على أى خبل • أعطى لنا عالماً من الظلال والأنوار ، عالماً يبهشنا ويجعلنا نضل أمامه ساعات تلو ساعات •

تأمل أى عمل فنى عظيم وسوف تكتشف خديعة عظيمة من نوع ما • لن تصدقنى وستقول إن هذا الكلام مبالغ فيه • وهو لا يمكن أن يكون حقيقة ثابتة أو قاعدة يمكن أن نطبقها على كل الفنون وكل الفنانين • ستضرب لى مثلاً بالفنان الهولندى موندريان وأعماله الأخيرة • تلك الأعمال التى لا تخرج عن مساحات مستطيلة قسمها الفنان بخطوط طولية وعرضية الى مربعات ومستطيلات • ستقول لى أن هذه الصورة تبدو كأنها رسم هندسى ، انها ليست كذلك على الإطلاق ، فحتى سمك الخط الواحد فى هذه الصور لا تتساوى أجزاؤه ، كما يختلف سمك كل خط عن الآخر • قس أبعاد أى مربع أو مستطيل فى هذا الرسم فستجد أنك أمام خديعة لا تكاد ترى فلا وجود لضلع تنطبق أبعاده على أبعاد ضلع آخر • وهى الفنان

جوزيف البرس الذى لا تخرج أعماله عن مربع داخل
مربع أو مستطيل ، هل لنا أن نسمى أعماله هذه رسوما
هندسية أو توضيحية ؟ أنظر الى حوافى مربعاته البسيطة
وزواياها لن نجدها بتاتا ٩٠ درجة . ان حساسيته وسره
وخديعته تركز على مثل هذه الانحرافات البسيطة التى
لا تكاد ترى فى أضلاع المربعات . وفى أعمال رونكو
نلاحظ أن خطا ممزقا و « مشرشا » ومتاكلا يحدد
أسطحة وأشكاله . هذه الحدود الممزقة والمتاكلة هي
التي تختبئ وتراوغيك بلوّم وخبيث حتى تكل عيناك عن
اللاحاق والامساك بها . تعجز عن فصل المساحات بعضها
عن بعض فالأسطح تبرز لعين المشاهد لتتحداه ثم لا تلبث
أن تختفى متلاشية لتدعك عاجزا عن الامساك بها وتحديدها .

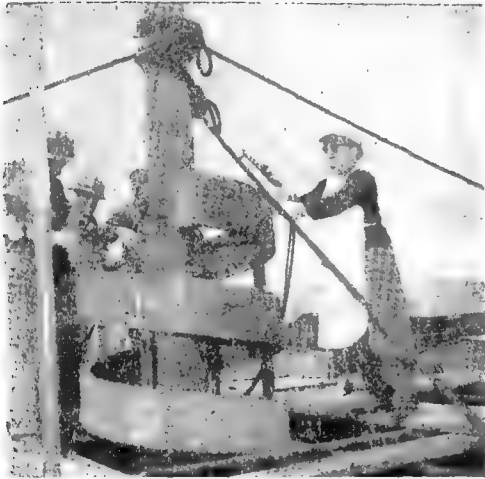
وهكذا نجد أن سر الفنان وحساسيته وقوته
ظاهريا - تركز لحد كبير على قدرته فى أن يكون
غامضا نوعا ما ، وأن يخدعك ويخادعك . وتلك التى
نطلق عليها هنا مجازا لفظ سر الفنان وحساسيته هي فى
الحقيقة نتيجة لمعاناته ومحاولته الدؤوبة أمام غموض واقع
الحياة . وهكذا نجد قيمة الحياة فى أنها ما زالت غامضة
محيرة وغير واضحة أو محددة . وكلما سيطر الفنان على
صنعتة وتمكن منها كاد أن يؤمن بمعجزه . وأن هذه الخديعة
ليست أكثر من انعكاس لحيرة الفنان وعجزه وتردده فى
أعماله ، ذلك التردد الذى هو فى حد ذاته أحد مقومات
احتراقه .



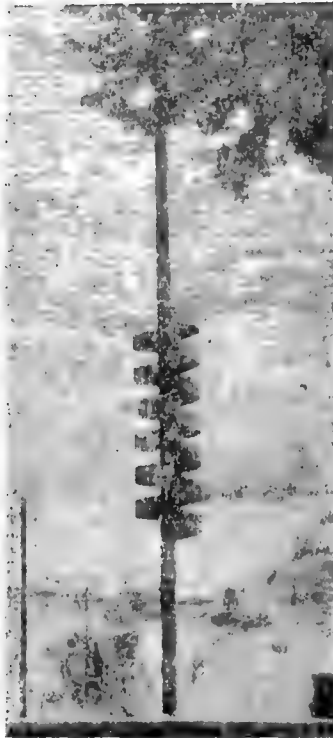
تمثال للنحات « فيدياس »



تمثال للنحات « هنري مور »



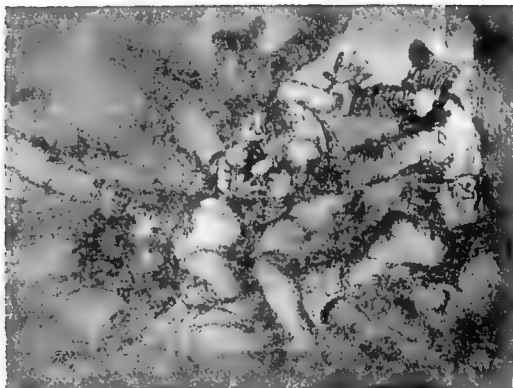
تصوير فوتوغرافى لحفارة بنر



نعت حدیث



التقاء اليد في العمل (التصوير فوتوغرافي)



التقاء أيد في معركة للفنان التشكيلي «شوبل»



تصویر فوٹوگرافی



شماله « قلعة » على شكل طاووس.



ملاحظات - تصویر فوتوگرافی



من أعمال المصور « بوش »



من اعمال المصور « روبرت ديلوناي »

ارتباط الفنان

انه الصباح الباكر ، وأنت تنتظر في الطريق • تقف على الرصيف ممسكا بالسور الحديدي البارد • تندفع العربات ، الى أعلى شارع سليمان باشا كأن بها ماردا مجنونا ، لا يكل • تتابعها بنظرك • مع امتداد الشارع - الذي غسله ضوء الصباح الباهت - يقف تمثال طلعت حرب منتصبا • قاعدته يكاد يصهرها ضوء ذهبي شديد ، أما صدر التمثال فيربت عليه الضوء في شحوب • خلفه بناية مجمع التحرير تميل على التمثال خائفة اياه •

أنت تعلم أن شارع سليمان باشا لا ينتهي بتمثال طلعت حرب • فهو يمتد الى ما بعد ذلك • أضف ، أن بناية المجمع يفصلها عن آخر الشارع ميدان التحرير الشاسع •

اذن ما الذي جعلك ترى البناية ، وقد اقتربت بنوافذها المصفوفة ؟ تميل على التمثال مضيقا عليه الحناق ؟ هل ساعدت قوانين الرؤية والبعد الثالث على هذا الوهم ؟ فالمسافات تضيق تبعا للحجوم التي تقل وهي

تمتد لتتلاشى فى الأفق ؟ تستبعد هذه الفكرة ، فانعكاس الضوء وتدرج الأشياء ، فى شحوب ، كلما بعدت مع اختفاء التفاصيل ، كفىل بأن يجعلك تقدر طول المسافات الصحيح ، ومكان الأشياء منها . اذن ما الذى جعلك ترى المنظر الذى أمامك هكذا ؟ لابد من وجود ما حملك على تجسيد الشارع بهذه الصورة ؟

أتعيش أزمة نفسية ؟ تحاول أن تتذكر . أين رأيت ، قبل ذلك ، تمثالا مضاء ، وأرضا تميد ، وبناية ضخمة تميل على التمثال بنوافذها المصفوفة ؟ يجهدك التفكير ، وأخيرا تتذكر أنها صور دى كيركو الأولى ذات الرؤية المتأفريقية . تلك الصور التى نرى فيها تماثيل مضيئة تميل عليها بنايات ضخمة كالسجون . وهكذا ودائما حين ينظر الفنان لشيء أمامه يجد نفسه مرتبطا فى نفس الوقت بشيء آخر ، أو بعمل فنى تعيه ذاكرته . وتحدد ما يتذكره حالته النفسية . النتيجة أن إبداعه الفنى يكون وفقا لمزجه بين الشيء الذى يراه وبين ذلك الذى يرتبط به . فالغنان يتعامل مع الشيء مرتبطا فى ذاكرته بآخر ، فيمزج بين الشيئين . وتقديرنا له حينئذ يتوقف على مدى ونوع حساسيته فى المزج بين الاثنين ، وما أخذه من هنا وما أخذه من هناك .

لكن لا يضيرنا أولا ان رجعنا وناقشنا ارتباط الفنان بالشيء وبالواقع . تخبرنا المجالات الأجنبية عن نكوص

فنان تجريدى مشهور ورجوعه الى رسم الموضوعات المشخصة متقيدا بالواقع المرئى . هذا عدا الذين استبعدوا - أصلا - فكرة ارتباطهم بمذهب تجريدى ، فرفضوا فكرة ابتعاد الفنان عن العالم المرئى . لماذا يحدث هذا ؟ يجيب أحدنا : ذلك لأن بعض الفنانين يجدون أهمية فى تجسيمهم الأشياء كما يرونها - وإن كانوا لا يتقيدون بنقلها تقيدا حرفيا . يشعرون بضرورة احتياجهم للتقاليد والواقع . . . أو يجيب أن آخرين وجدوا أنفسهم قد حققوا كيانهم الفنى عن طريق إعجابهم بفنان من الفنانين السابقين . وكم وجدنا فنانا يبدأ رسم عباد الشمس بعد إعجابه بالصور التى رسمها فان جوخ لهذه الزهور .

فلتكن مثل هذه الاجابات على شيء من الصحة ، لكن لا يصح مناقشة الأمر بشيء من التهاون . فأهمية الموضوع فى الفن أكثر مما نتصور ! فنحن نعيش حياتنا ، خاضعين ، ومتأثرين بالكثير من الأشياء كالشمس ، والليل والشجرة ، والزهرة ، والثمرة ، والأرض ، والنهر . كلها أشياء تؤثر فىنا ، وتصلح موضوعا للفنان . يعيش المشاهد بدوره هذه الأشياء . لذلك فهى المادة التى يستطيع الفنان بها أن ينقل إحاسيسه وأفكاره .

وبما أنه من الصعب اتفاق الناس على تحليل واحد لشيء مرسوم ، أو الوصول للغرض الذى أراده الفنان ،

فالمستمتع يميل دائما لقبول الموضوع المرئي كوسيط
يستطيع أن يقنع نفسه بفهم الفنان ، وكم يخذله هذا
الوسيط ! •



من الممكن أن يكون الشيء رمزا • وقد يصطلح على
مفهوم واحد لتطبيقه وعلاقته به وقد لا يصطلح • يعيش
في خيالنا ، بصور مختلفة ، تحددها تجاربنا الذاتية
وطروفتنا المختلفة ، ومثاليات الكمال بالنسبة لنا •
يعيش الشيء في ذاكرتنا بالصورة التي نتمنى أن يكون
عليها • انها صورة يحددها حبنا أو بغضنا له • رغم أننا
نادرا ما نجد تفاحة تملك اللون الأحمر الصريح ، لكنه
قد ارتبط نضج التفاحة وحلاوتها باللون الأحمر ، فأصبح
مفهوم لون التفاحة بالنسبة للناس دائما الأحمر ...
ورأينا ماتيس يرسم التفاح بدرجات من اللون الأزرق •
رسم ماتيس التفاحة باللون الأزرق رغم تمسك المشاهد
بأن التفاحة حمراء • وبهذا يكون قد ربطه بمثالية أخرى ،
ألا وهي امكانية وجود ارتباط غير ذلك الارتباط • تستند
الحجة التي أحدثها ماتيس هنا على أنه استطاع رسمها
بشقة واعتداد ، وقوة ووثوق ، تكاد تجعلنا نؤمن بإمكانية
وجود التفاحة زرقاء ، أو نقائل أليس من الأفضل ؟ وما
الذي يمنع من أن تكون التفاحة زرقاء ؟ إذن ماتيس أقنع

المشاهد بأن التفاحة زرقاء ؛ أو قدر أن يجعله ينسى أن
لونها مناف للون الطبيعي . هذا التغيير الذى قد يبدو
بسيطا وساذجا خلق فعلا العمل الفنى الكبير ، وهو الذى
بنيت عليه كل المقومات التشكيلية . جعلنا نقبل التفاحة
بلون أزرق ، فهناك قوانين تشكيلية أخرى وضعها لنا فى
الصورة حتمت وجود تفاحات بلون أزرق .



فعل ماتيس هذا ، من خلال قوته فى السيطرة على
صناعة الرسم والتلوين ، حتى كاد أن يغير مفهوم المشاهد
عن التفاحة فيربطه بثمرة زرقاء فيها فرحة الحياة . ما
الذى جعله يرسم التفاحة بلون أزرق ؟ ما هى الرؤية
المكتنزة فى عقله الباطن التى جعلته يحقق هذا بنجاح ؟
من أين أتى بلونه الأزرق ؟ من يدري فربما فى طفولته
كانت أمه أو عمته تملك رداء نقشت عليه زهور زرقاء
مبعثرة . وفجأة ذكرته بعثرة التفاح على رداء المنضسدة
بالرداء ، فاذ به يرى اللون الأزرق مقتاحا ، به يستطيع
بناء عمله الفنى .

وللعناصر المكونة للشكل - كل على حدة - أهميتها ،
لكن ما يصنعه المصور بمزجه هذه العناصر بعضها ببعض ،
وما يضيفه بحساسيته المرهفة ، له كذلك قوة مؤثرة ،
حتى تدب الحياة فى العمل الفنى . مثال ذلك مساحات

الأشياء التي يحسها الفنان بكونه فنان ، والتي توحى له
 به يقول جميع حواسه ، وانما يحسها بكونه فنان ، فهو يسهر
 أنه عندما يتوهمه حاسة ، فأنها لا يمكنه أن لا يحس بها من
 المدلول الإخباري المتداول والمباين ، أصبحت الصيغة
 توحى لنا بوجوه ميتا ليل في ، لا يلقى هذا أن المتلقي
 والرغبة التي حدثت الفنان تخلق ، مما تألفه في العمل
 سعى وراء العلاقات الجدلية التي يتوهمها من العمل
 حققها بالتعبير المكونة للفنان على شكل ، وتكون
 ونور ٢٠٠٠ الف

والاستشعاع الذي يربطه الفنان
 يناقش أية تفاصيل ، والشيء الذي يحسها بكونه فنان ، فهو يسهر
 فالقوة المقنعة له هي فاعلية العمل ، التي يتوهمها من العمل
 ومدى تأثيره فيه .

بانتقنا لفن آخر ، مثل فن الكلمة ، ربما ، يمكننا
 توضيح وجهة النظر هذه ، التي تدور حول مدى ونوع
 ارتباط الفنان بموضوع قد اختزنه في عقله الباطن وأهمية
 ذلك في إبداع الفنان لعمله الفني . يتساوى الأمر أن
 كان الموضوع يجسم لنا شيئا ملموسا من الطبيعة ، أو كان
 حدثا أثار الفنان فأنفعل به ، أو عملا يعجب به لفنان
 آخر . نرى ذلك واضحا في كل الأعمال الفنية الكبيرة .

وقبل أن ندلل على ما نقصد بأبيات للشاعرت • س
اليوت من قصيدته « الرجال الجوف » لا يمكننا تجاهل
نظرية صاغها نفس الشاعر في هذا الأمر وسماها
Objective correlative

ومعناها الرباط الموضوعى المتبادل • يقصد بهذا ارتباط
الفنان بشيء آخر ظل ملازما له وقت الخلق نفسه •

وأبيات اليوت هي : —

Here we go round the prickly pear.
Prickly pear, prickly pear.
Here we go round the prickly pear.
At five o'clock in the morning.

وفى بعض الطبعات نجد هذه الأبيات مكتوبة بحروف
مائلة ، مختلفة عن باقى القصيدة ، اذ أنها تكاد تكون
أبياتا من أغنية شعبية انجليزية — ما من طفل انجليزى
الا ويردها • تقول هذه الأغنية : —

Here we go round the mulberry bush.
The mulberry bush, the mulberry bush.
Here we go round, the mulberry bush.
So early in the morning.

انها ليست سرقة فالأغنية تكاد تكون معروفة لكل
انجليزى • وهى كذلك ليست اقتباسا ، فرغم أن الكلمات
تكاد تكون واحدة والايقاع واحدا ، والنغم كذلك يتشابه ،

الا أن المعنى يختلف كلية • لقد أعطيت • س • اليوت
لهذا الايقاع البسيط والمعنى الساذج صورة ميتافيزيقية ،
تدور حول تعب الانسان ومعاناته • ذلك لأن Prickly pear
نوع من الصبار لا يوجد الا في الصحراء القاحلة غير المأهولة
بالسكان ، أما Mulberry bush فهي شجيرات انجليزية
تنمو في أى حديقة انجليزية • وبهذا تحولت صيغة الجمع
التي توحى لنا في الاغنية الشعبية بأطفال تلف حول
الشجيرة • تحولت لتوحى لنا بأن كل الانسانية تجوس
في صحراء قاحلة ، وتدور حول شجرة صبار جافة ذات
شوك ، لا ثمر لها ولا نفع • كل الانسانية تلف دون
هدف في الساعة الخامسة صباحا ، وفي الوقت الذي
يجب أن ينام الناس فيه • اذن لقد استطاعت • س •
اليوت أن يلتقط شيئا بسيطا ، ويلمسه بسيطة كذلك ،
خلق شيئا عميقا وعملا عظيما ، حتى كاد الأمر أن يكون
معجزة • هذا هو الرباط الموضوعي • وهذا هو ما نرمي
اليه بأنه دائما يوجد أصل لكل عمل فني جديد ، وكبير ،
والا فمن أين سيأتي به الفنان ؟ لا بد له من الامساك بشيء
لموس ، ثم يعيد تشكيله من جديد • وقد رينا بيكاسو
وغيره من الفنانين مثل فان جوخ وديلكروا يمسكون
بأعمال الفنانين السابقين ، ثم يعيدون تشكيلها وفقا
لرؤيتهم وأسلوبهم • لا يقلل هذا من الاصل ولا من العمل
الذي صاغه الفنان •

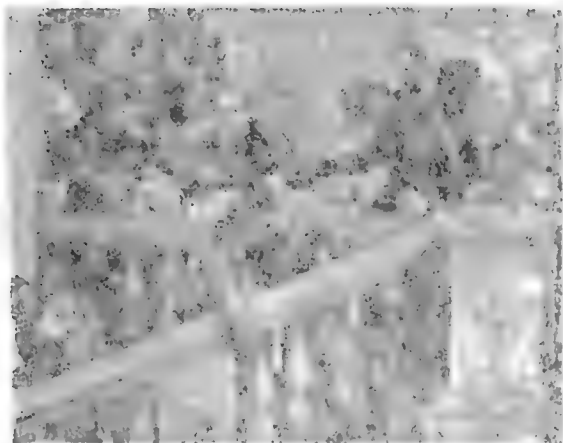
يحيرني دائما أمر خاص بالتجربة التي تحدث
للمشاهد ، حين ينظر الى صورة . فانا بصفتي رساما
لا يمكن أن أقيس احساسى ازاء عمل فنى بتجربة الرجل
الذى لا يمارس الفن ولكنه يستمتع به ان تأمل صورة .
وان كان العمل الفنى الذى يغلفه موضوع ما ، ظل على
مدى طويل يناقش عن طريق وصف ذلك الموضوع ، فماذا
الآن عن الصور التى تبدو وكأنها لا ترتبط بشئ ؟ ماذا
عن التجريد ؟

هل مثل هذه الصور ترتبط بالواقع وبالحياة ؟
الاجابة نعم ، فقوانين الاتزان والايقاع والصراع بين
المتناقضات والانسجام ، مستمدة ومبنية على قوانين الحياة
وعلاقة المواد والكائنات بعضها ببعض .

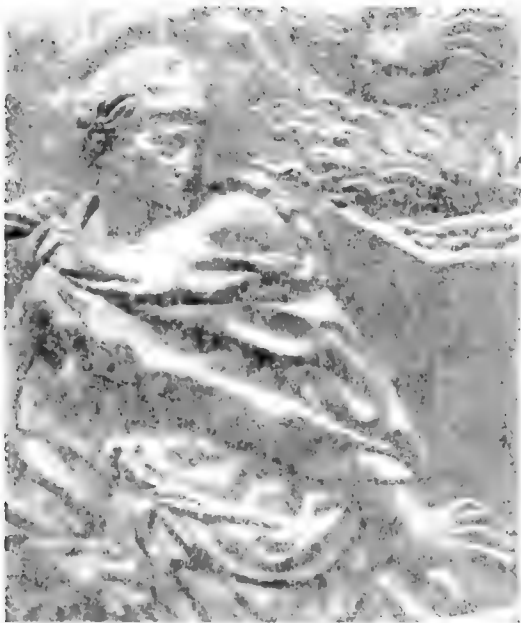
كما أن الصور التجريدية مهما كانت غارقة فى
الغربة والغموض فلا بد أن يكون لها ارتباط بشئ فى
الحياة ، أو بصورة أخرى تجريدية أو ذات موضوع .

ومن الاستحالة النظر الى صورة تجريدية دون ربطها
بشئ يماثلها . فيجند المشاهد ذاكرته ، ويجمع ازاءها
كل العلاقات المشابهة التى شعر بها فى الحياة أو فى
صورة رآها من قبل ، حتى يسهل عليه فهمها . وحينذاك
يكشف العنصر الفردى والاضافة الجديدة التى أضافتها
له الصورة . فيقبلها كعمل فنى أو يرفضها . والفرق
الأساسى بين صورة تجريدية وصورة تملك موضوعا

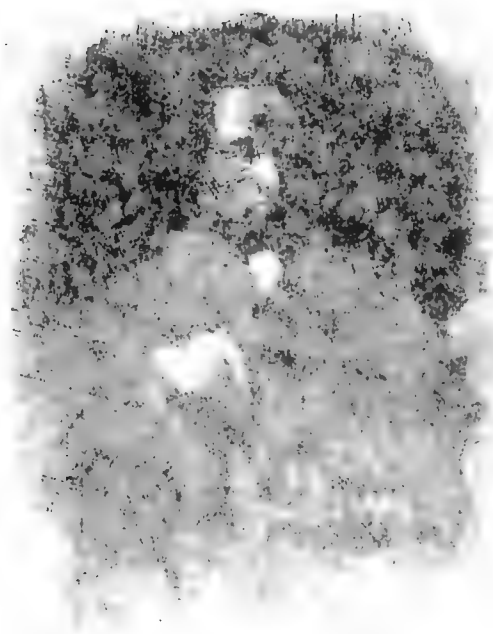
مرثيا ، أن الصورة الاخيرة تجدد للرائى تجارب مرثية
مر بها من قبل ، تجارب لا علاقة لها بالفن . أما الصورة
التجريدية فهى تجدد للرائى تجربته مع الاحساس الفنى
فقط . تحصره دون أى شىء يشغله أو يبعده عن مواجهة
التجربة الفنية التى أمامه فيقبلها أو يرفضها . هذا
لا يمنع القول بأن الصورة التى تحتوى على موضوع مرثى
أقرب الى الرجل العادى من الصورة التجريدية على الرغم
من أنها أحيانا ما تربطه بتجارب حسية مر بها ، ومعانى
أدبية ، ورموز . تربطه بأشياء لا علاقة لها بالفن أو بالعمل
الفنى الذى أمامه وهنا تكمن خطورة الصورة التى
تملك موضوعا مرثيا ، دون قيم تشكيلية سليمة ، كما
تكمن خطورة صورة تجريدية لا تملك ارتباط الفنان
المباشر بواقع حياته .



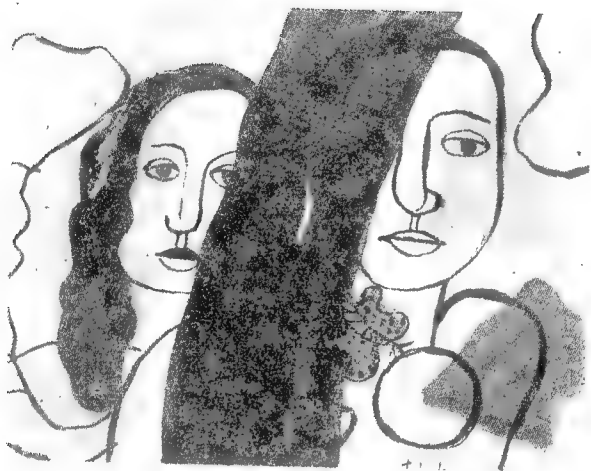
«فروتن» نامی اعمار ایلر



نحت بارز للفنان « جويرتشا »



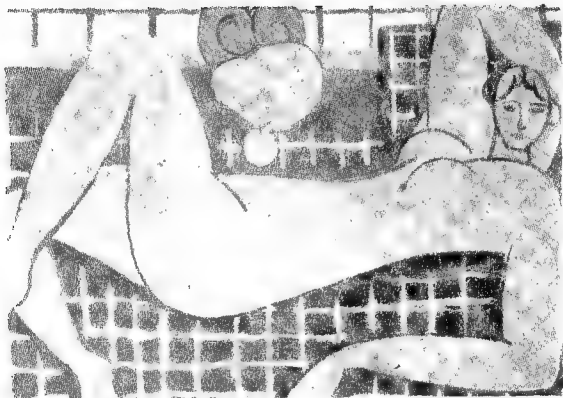
رسم للمصور « فيون »



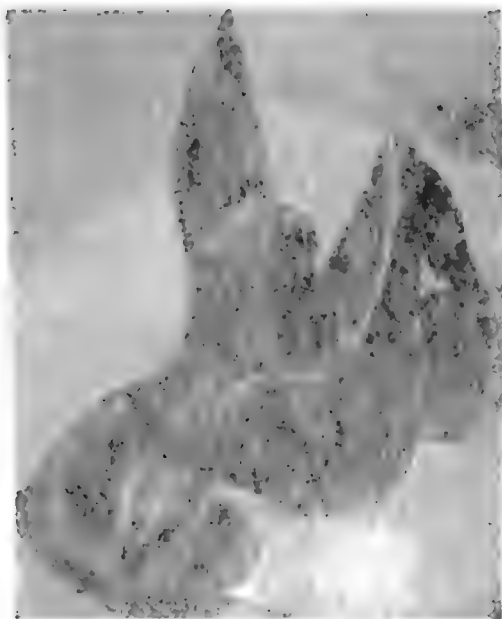
تصویر للفنان «فرنان لیجیه»



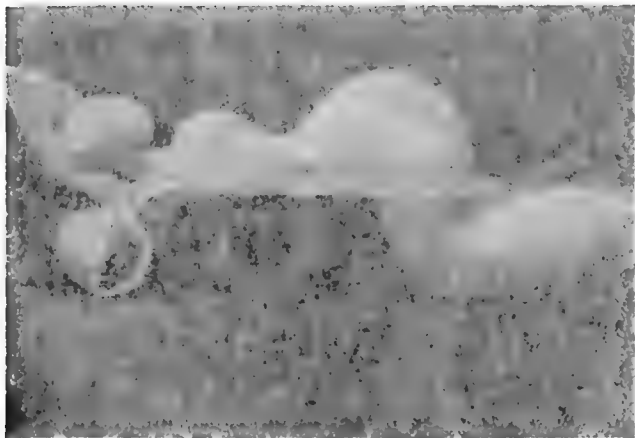
للفنان « كورييه »



للفنّان « ماتييسر »



نحت للفنان الفرنسي «أدم»



حفر اللفتان « براسای »



نحت للمثال « جويتو كنوب »

الفن احتياج انساني

بقى أن نتحدث عن الأمور التي تختص بسؤال دائما ما نسمعه يتردد في صالات العرض : « ما معنى هذه الصورة ؟ وما فائدتها ؟ وما علاقتها بالمجتمع ؟ زاد الأمر ليسا اصرار كل من المشاهد والفنان على الكاتالوج ، فنجد المشاهد يصر مع أول خطوة يخطوها داخل صالة العرض على الحصول على « الكاتالوج » كان « الكاتالوج » هو المجهر الذي سيتمكن بواسطته من فك طلاسم وأسرار الأعمال المعروضة . وفي معظم الأحيان تكون هذه المطبوعات عديمة الفائدة ، وليس لها وظيفة سوى الجانب التسجيلي فقط ، لكن المتفرج يصر على « الكاتالوج » ، يتوكل عليه من صورة الى صورة . وفي الحقيقة هو لا أكثر من مجموع أسماء تدعو للسخرية مثل ذات الشعر الاسود . . . وبائعة الجوافة ، وطبيعة صامتة على رداء أزرق . . الخ . وهو بهذا يكون قد حدد رؤيته للصورة صائفا لها معاني وصفية وأدبية وفقا للتسمية . شأنه شأن من ينصت الى قطعة موسيقية ، ويفشل في أن يجعل اللحن يصل الى

أعمقه . يتذكر أن اسم القطعة ثورة الحياة . فيتخيل
الموسيقي رافعا قبضته في وجه الحياة وفي وجه الزياح ،
وتنسب الموسيقى إلى أعماقه وفقا لخياله هو ، وسرعان
ما تصبح قطعة الموسيقى ممثلة بالمعاني . هذا خطأ :
فالاستجابة للعمل الفني يجب أن تكون دون مؤثرات .
وكما أن اللغة التي يتعامل معها الموسيقي هي لغة الأصوات
واختلاف وتباين درجاتها . كذلك اللغة التي يتعامل معها
المصور هي لغة الأشكال التي تنتج عن تباين واختلاف
الخطوط والألوان والمساحات .

أما عن فائدة العمل وعلاقته بالمجتمع فقد أصبح هذا
التساؤل في السنوات الأخيرة يشكل خطرا جسيما ،
فكثير من الفنانين كنوع من الدعاية لأنفسهم أو ترزا
للسلطات ، يربطون انتاجهم الفني بشعارات سياسية جوفاء
لا علاقة لها بالعمل الفني . ورغم هذه البدعة المستحدثة ،
لا يحق لنا أن نفقد أهمية أن الفن الأصيل بوجه عوام
يساعد الانسان على المضي في تحقيق شيء يسمى العدالة
الاجتماعية . دعني أحاول أولا شرح ما يمكن أن أطلق
عليه الفهم الخاطيء لسؤال « ما علاقة الصورة بالمجتمع ؟ »

أى أناقش وجهة النظر الخاطئية لهذه القضية - أنا
حينما أذهب الى معرض لا أضع في الاعتبار اني ذاهب
لحضور اجتماع سياسي ، أو ندوة عن مشاكل المجتمع .
ولا أظن أن هناك من يضع مثل هذه الاعتبارات قبل التوجه

لمشاهدة صور . فلماذا اذن هذا الربط المباشر ؟ خصوصا
 ان أحدا لا يستطيع القول أنه عبر هذه القرون الطويلة ،
 كانت الصورة أو التمثال بطريقة مباشرة هي الوسيلة
 الملائمة للضغط على الحكومات لتأمين الأرض أو لتقديم
 خدمات اجتماعية أثار للفرد . ان ما نعينه عن أهمية الفن
 بالنسبة لمجتمع لا يأتي بهذه الطريقة المباشرة ؛ انه يأتي
 بعد فهم أعمق للغة الشكل التي يبنى عليها العمل الفني
 نفسه . وبعد تقبلنا لهذا العمل ، وتأملنا له ، نتركه وقد
 وعينا منه أشياء لم نكن نعرفها من قبل . أى أن رؤية هذا
 العمل قد أضافت شيئا الى الحصيلة التي لدينا عن القيم
 الجميلة والحقة . فالألوان والفراغات التي نرتاح اليها
 حينما يضعها لنا فنان على مساحة شاسعة تزيد فهمنا
 للتكامل ووحدة الايقاع فى الحياة . وبعبارة أخرى ،
 وبمستوى أعمق من التفكير ، أقصد أننا حملنا فى ذاكرتنا ،
 بعد انصرافنا عن الصورة طريقة الفنان نفسها لرؤية
 العالم وقد عبر عنها بطريقته فى رسم شجرة مثلا .
 فالأشكال والخطوط والفراغات والمساحات المشغولة
 والأضواء والظلال كل ذلك وسائل يعبر بها الفنان بطريقته
 الخاصة عن رؤيته للعالم وفهمه للحياة .

نصل هنا الى سؤال آخر . لماذا نعطي أهمية لرؤية
 الفنان الخاصة وطريقته فى النظر للأشياء - وان كانت
 هذه الرؤية ذات أهمية بالنسبة لنا نحن الرسامين فلماذا
 تمنح الجميع السعادة ؟ هل لأنها تقلل فينا خوفنا من

العقم الذى نشعر به فى أعماقنا ؟ أم لأن طريقة النظر
بكيفية معينة تربطنا أكثر بالحياة ؟

لقد زاد فينا النحات الرومانى الاحساس بمثالية
جمال ووقار الجسم البشرى الذى لا نحسه فى حياتنا
العادية . أما ومبرانت فالصراع الدرامى للضوء وانظـل فى
صوره يذكى فينا الاحساس بالشجاعة الأدبية . ويزيد
« ماتيس » بألوانه وخطوطه الصريحة اهتماماتنا الحسية .
كل هذه الأمثلة شخصية وأصيق من أن تحتوى الحقيقة
الكاملة عن الفن . كما أن العمل الواحد - لدرجة ما -
يستطيع أن يذكى نوازع مختلفة لأفراد مختلفين .

النقطة المهمة هى أن أى عمل صادق وناجح يجدد
فينا رؤية جديدة كلما تطلعنا اليه . يجدد فينا الرغبة فى
الحياة . وليس من المفروض أن يكون العمل يدعو الى
التفاؤل ، فالفن الأصيل بوجه عام يجدد قينا هذه الرغبة
بما فى ذلك أعمال التراجيدى الممتلئة بالمأسى . وليس
الموضوع هو الذى يعطينا مثل هذه الرغبة لكن المعالجة
نفسها : نسيج العمل الفنى ، طريقة رؤية الفنان
لموضوعه . فرؤية جويا لموضوع المذابح البشرية ، تحمل
الى ادراكنا ضرورة أن نعيش حياة أفضل وأحسن وأشرف
دون مذابح من هذا النوع . ورغم أن مجموعة صور هـ
تعبّر عن مذابح بشرية فهى لا تعطى مطلقا الاحساس

باليأس أو الاستسلام لآى طغيان . . . لكن هل كل الأعمال
المنية تعطينا دفعة للحياة ؟؟

الأعمال الفنية بوجه عام يمكن تقسيمها الى نوعين من
التفكير رغم أن الفن عامة يعطينا الاحساس بالحياة كما
قلنا . هناك أعمال تعطينا ضمن ما تعطينا الاحساس
بالسيطرة على الواقع مثل أعمال بيرو دى فرنسيسكا ،
وموننايا ، وبوسان ، وديجاس . ان أعمال هؤلاء الفنانين
تعطى بطريقة قاطعة الاحساس بمفهوم الانسان وعلاقته
بالحركة . وهناك أعمال أخرى تجسم لنا طريقة معينة
للرؤية . مثل أعمال جويا التعبيرية ، التى يذهب فيها
مفهوم الفن الى التعبير عن التمرد الانسانى على الأوضاع
المحيطة . أنها تبدو فى اطار تعبيرى خالص ، يجعل
الصنعة تأتى فى المرتبة الثانية . وقد يشاركه فى هذا
فنانون آخرون - على مر العصور - مثل الجريكو ،
ورمبازانت وغيرهما ، وان كان لكل منهم شخصيته وأسلوبه
ويمكننا أن نحدد الكثير من الفنانين الذين تتناول أعمالهم
أصرار الانسان على أنه أقوى من الظروف المحيطة ، بل هو
أقوى من الأحداث نفسها ، ومنهم تيتيان ، وديلاكروا ،
وفان جوخ :

هذا التقسيم قد يقترب من التعريف التقليدى الذى
يقسم الأعمال الى كلاسيكية ورومانتيكية لكنه أشمل وأوسع

لغندم ارتباطه بمرحلة تاريخية معينة . فلا يمكن النظر الى الجريكو على أنه رومانتيكي كديلاكروا وشوبان . . . يقول قائل لقد اطلت في شرح وجهة النظر التي تدور حول أن الفن يولد فينا الاحساس بالحياة والامل وهي ليست بالجديدة على الفكر وفلسفة الجمال . . . لكن هل شعورنا امام صورة بليني هو نفس الشعور الذي شاعر به الدوج حاكم فينسيا حينما رآها لأول مرة ؟ لا . وبسط مثال يؤكد هذا بطريقة ملموسة ان عزف قطعة موسيقية يختلف من عصر لعصر بطريقة عزف هوبرمان مثلا لكونشرتو الكمان الذي كتبه بيتهوفن ، تختلف عن عزف دافيد أوستراخ . والدوج نظر الى صورة بليني وهو خاضع لتقاليد عصره ومعتقداته ولطبقتهم ووراء كل تفكير ومثاليات وحضارة القرن السادس عشر . أما نحن فننظر الى صورة الدوج بكل توتر وصراع حياتنا في هذا القرن . وبطريقة جدلية أخرى ان نظرنا الى الصورة تختلف وتتوقف على نوع الصراع الذي نخوضه ، بل وعلى طبقتنا الاجتماعية كذلك . فدايما يوجد في كل فن أصيل ما يجدد رؤيتنا وإيماننا بالحياة ويسد احتياجاتنا النفسية . يحمل كل فن روح العصر الذي يخلق فيه واحتياجاته ، هذه حقيقة لا جدال فيها ، لكن مهما تطور الفن بقيت قيمته التكوينية ثابتة . ما يتغير فيه هو المظهر الخارجى فقط ليلائم الوقت والظروف . فاحتياجات الانسان المادية والنفسية ، ودوافعه ثابتة . . . وما زال

الايقاع العام للكون والحياة على ما كان عليه منذ آلاف السنين ، وما زالت تهزنا رسوم الرجل البدائي على حوائط الكهوف ، رغم أن انتاجنا الفني يختلف عنها اختلافا تاما فى مظهره .

وهل كان يعلم بوسان ، حينما رسم صوره لتزين قصور نبلاء فرنسا فى القرن السابع عشر ، هل كان يعلم أن صوره ستعطى لرسام فرنسى آخر فى القرن العشرين ، أملا فى الحياة ؟ هذا الفنان هو فرناند ليحيه العظيم . وقد صرح أن تكوينات بوسان أكدت ايمانه بمجتمع الطبقة الكادحة . ففرناند ليحيه رأى أعمال بوسان من خلال ايمانه هو بالطبقة الكادحة . وهو يؤكد بهذا أن لا وجود لفن سلبى وفن ايجابى ، ولا وجود لفن يؤكد القوى الهابطة ، وفن يؤكد القوى الصاعدة . فقضية الفن هى نفس القضية الانسانية وتطوره هو تطور المجتمع .

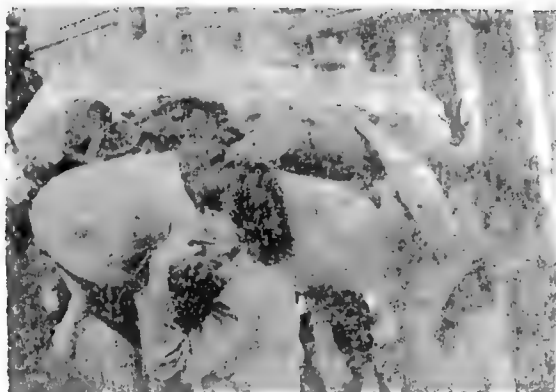


ان عصرنا هذا الذى يتسم بصبغة صراع الملايين ، فيه فقط نستطيع أن نكشف أسرار الفن الكثيرة . أذ نحلله ونقننه ونشرحه بوجهة نظر علمية وسليمة وجديدة ، وليس معنى هذا أننا نقصد أن طبيعة الفن تتغير أو أن عناصر الشكل قابلة للتجديد .

النهاية

أفي أحلك اللحظات ، يشعر المرء بالفن ، كيد
صديقة تشد على يده ، كسعوة صريحة للحياة ، ضد
قوى الفناء •

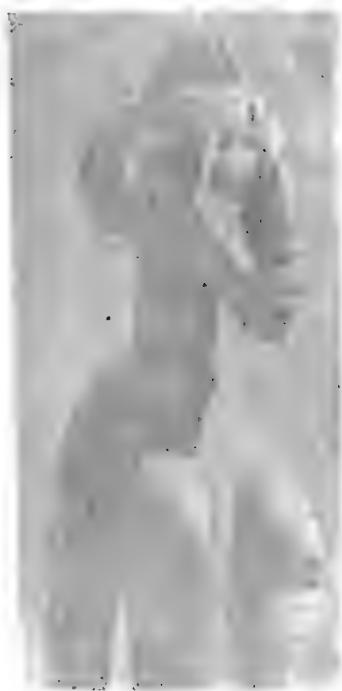
لذلك مهما ادعى الفنان أنه قد انصرف عن أحداث
تحيط به ، إلا يؤخذ ، أبدا ، هذا ، بعلى أنه موقف
حيادي • قرفض الفنان الحدث كرفض حيوان يريد
الحياة طعام مسموم • وهو إلى رفضه يصبو للتشبيث
معنى الانسانية الأشمل والأبقى • انه موقف من أجل
الحياة نفسها •

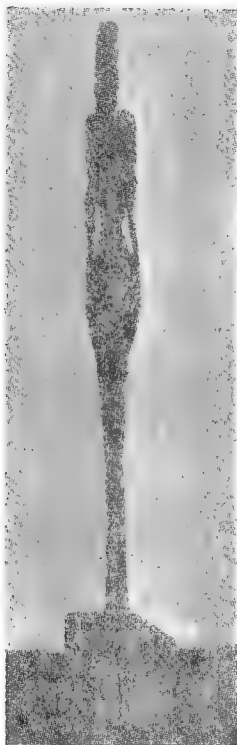


... واحتج الهبيز على حرب فيتنام











فهرس

الموضوع	الصفحة
حول لغة الشكل	١٠
مدخل الى عنصر الصراع فى العمل الفنى	٢١
الخط والفراغ	٣٤
لمس الأسطح والفراغ	٥١
مشكلة السطح والفراغ فى المدارس الفنية الحديثة	٦٨ ..
عنصر الخديعة والغموض فى العمل الفنى	٨٣ ..
ارتباط الفنان	١٠١
الفن احتياج أنسانى	١٢٠
النهاية	١٢٧

الطبعة الثقافية

علم الايداع بدار الكتب ٢٧٤٢/١٩٧٠

صوبہ ۳۰ فری سوری - لبنان ۳۱ تری لہی - الأردن ۳۲ قس - العراق ۳۳ قس - الكويت
۳۴ قس - السور ۳۵ قس - لہا ۳۶ قس - قطر ۳۷ قس - الحبري ۳۸ قس - حبلہ ۱۰۰
سنت - اوس ۱۰۱ سنت - أسرة ۱۰۲ سنت - العراق ۱۰۳ سم



أ. حسن سليمان .

- ولد بالقاهرة سنة ١٩٢٨ .
- تخرج في كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٥١ .
- اسهم منذ تخرجه في الحركة الفنية بمعارضه الخاصة والجماعية (المحلية والاقليمية) والمسابقات .
- يعمل عضواً فنياً بالثقافة الجماهيرية ومشرفاً فنياً لمجلة الكاتب .
- صدر له في هذه السلسلة كتاب « سيكلوجية الخطوط » ، « الحركة في الفن والحياة » .

١028
491

يصدر قريباً :

الإنسان
والنسبية
والكبرن!

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

- خلاصة الفكر القرمي والإنسان
- تحمل المعرفة متعة تعمق الشعور
- بالحياة ، رسالاً يساعد على
- الانتصار في معركة الحياة

يعتبر على السلسلة

الدكتور شكري محمد عياد

١٥ أبريل ١٩٧٠

الثمن ٣ فروش